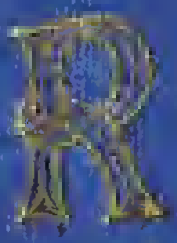


DUKE UNIVERSITY LIBRARY
DURHAM, N. C.

Rec'd April 28, 1934

Library Fee

Fund

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/erluterungenzuri00chop

Erläuterungen

zu

Wagners Tondramen

von

Max Chop

Mit zahlreichen Notenbeispielen

Zweiter Band

Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig

Druck von Philipp Reclam jun. Leipzig

832.1
W134ZKR
v.2

Inhalt des zweiten Bandes

Die Meistersinger von Nürnberg.
Der Ring des Nibelungen
Vorabend: Das Rheingold.
Erster Tag: Die Walküre.
Zweiter Tag: Siegfried.
Dritter Tag: Götterdämmerung.
Parsifal.

Richard Wagner

Die Meistersinger von Nürnberg

Handlung in drei Aufzügen

Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert
mit zahlreichen Notenbeispielen

von

Max Chop

Zweite Auflage

Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig

253015

Copyright 1906 by Philipp Reclam jun. Leipzig

Ueberſetzungsrecht vorbehalten

Druck von Philipp Reclam jun. Leipzig

1. Die Vorgeschichte der „Meistersinger".

Die Konzeption der „Meistersinger von Nürnberg" fällt, wie aus der Vorgeschichte von „Lohengrin" und „Tannhäuser" bekannt ist, in die Zeit des Marienbader Aufenthaltes Wagners (Juli 1845). Damit sind etwaige Zweifel bezüglich der Unterkunft des Werkes durchaus hinfällig. Man wird es als Bindeglied zwischen die beiden naheverwandten Dramen göttlichen und menschlichen Sehnens, „Lohengrin" und „Tristan", stellen müssen, und zwar als Ausdruck des Gesundens durch den echten deutschen Humor. Wagner bedurfte dieser Genesung nach den vielfältigen Schicksalsschlägen dringend. In seinen „Unzeitgemäßen Betrachtungen" sagt Friedrich Nietzsche: „Wer sich über die Nachbarschaft des ‚Tristan' und der ‚Meistersinger' befremdet fühlen kann, hat das Leben und Wesen aller wahrhaft großen Deutschen in einem wichtigen Punkte nicht verstanden: er weiß nicht, auf welchem Grunde allein jene eigentlich und einzig deutsche Heiterkeit Luthers, Beethovens und Wagners erwachsen kann, die von andern Völkern gar nicht verstanden wird und den jetzigen Deutschen selber abhanden gekommen scheint, jene goldhelle, durchgegorene Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinn und Schalkhaftigkeit, wie sie Wagner als köstlichen Trank allen denen eingeschenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben und sich ihm gleichsam mit dem Lächeln des Genesenden wieder zukehren . . ." Damit ist auf die Psychologie der Aufeinanderfolge sehr deutlich hingewiesen. Daß sich mit diesem seelischen Prozesse auch noch andre Einflüsse und Rücksichten verbanden, deutet Ludwig Nohl in seiner Wagner-Biographie*)

*) Universal-Bibliothek Nr. 1700.

an, indem er schreibt: „Die Hoffnung, in einem heiteren Stoffe aus dem deutschen Leben sich auch der heimischen Bühne endgültig zu bemächtigen, mit seinem so unsäglich geliebten deutschen Volke von Herz zu Herzen zu reden und ihm ins Bewußtsein zu rufen, daß selbst sein natürliches Tagesleben von dem Geiste des Idealen durchleuchtet sein müsse, ließ seine ‚Meistersinger von Nürnberg' erstehen ..." In der Tat war es nicht allein Wagner selbst, der sich von einer komischen Oper im feinen Stile so manches versprach, das die Mißerfahrungen mit seinen bisher der Öffentlichkeit übergebenen Werken wieder wettmachen sollte; auch seine Freunde neigten dieser Anschauung stark zu. Sie glaubten jetzt den Tondichter erschöpft sowohl in produktiver Hinsicht auf dem Gebiete der großen Oper, als auch geistig und körperlich von den vielen Schicksalsschlägen; und der Umstand, daß Verständnislosigkeit im Bündnis mit Intrigen verschiedenster Art der immer deutlicher sich ausprägenden Eigenart Wagners allerlei Hindernisse in den Weg legte, ermutigte sie nicht eben zu aufmunternder Zurede für dieses Genre.

Wagner selbst hat sich in seiner viel zitierten, für die Vorgeschichte seiner Werke bis zu den „Meistersingern" durchaus unentbehrlichen biographischen Niederschrift: „Mitteilungen an meine Freunde" über den Marienbader Aufenthalt mit seinen Beziehungen zu den „Meistersingern" sehr eingehend ausgesprochen:*) „Zum erstenmal machte sich eine meinem Charakter eigentümliche Heiterkeit, auch mit künstlerischer Bedeutung, merklich bei mir geltend. Mit fast willkürlicher Absichtlichkeit hatte ich in der letzten Zeit mich bereits dazu bestimmt, mit nächstem eine komische Oper zu schreiben; ich entsinne mich, daß zu dieser Bestimmung namentlich der

*) Aus Richard Wagner: „Gesammelte Schriften und Dichtungen", Band IV, Seite 349 ff., mit Bewilligung des Originalverlegers C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig aufgenommen.

wohlgemeinte Rat guter Freunde mitgewirkt hatte, die von mir eine Oper ‚leichteren Genres' verfaßt zu sehen wünschten, weil diese mir den Zutritt zu den deutschen Theatern verschaffen und so für meine äußeren Verhältnisse einen Erfolg herbeiführen sollte, dessen hartnäckiges Ausbleiben diese allerdings mit einer bedenklichen Wendung zu bedrohen begonnen hatte. Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, erschien mir auf jener Vergnügungsreise plötzlich das Bild eines komischen Spieles, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satyrspiel meinem ‚Sängerkriege auf Wartburg' sich anschließen konnte. Es waren dies ‚Die Meistersinger von Nürnberg' mit Hans Sachs an der Spitze. Ich faßte Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf und stellte ihn mit dieser Geltung der meistersingerlichen Spießbürgerschaft entgegen, deren durchaus drolligem, tabulatur-poetischem Pedantismus ich in der Figur des ‚Merkers' einen ganz persönlichen Ausdruck gab.*) Dieser ‚Merker' war bekanntlich (oder unsern Kritikern vielleicht auch nicht bekanntlich) der von der Singerzunft bestellte Aufpasser, der auf die den Regeln zuwiderlaufenden Fehler der Vortragenden, und namentlich der Aufzunehmenden, ‚merken' und sie mit Strichen aufzeichnen mußte: wem so eine gewisse Anzahl von Strichen zugeteilt war, der hatte ‚versungen'. — Der Älteste der Zunft bot nun die Hand seiner jungen Tochter demjenigen Meister an, der bei einem bevorstehenden öffentlichen Wettsingen den Preis gewinnen würde. Dem Merker, der bereits um das Mädchen freit, entsteht ein Nebenbuhler in der Person eines

*) Wie persönlich der Ausdruck war, erhellt aus der Tatsache, daß Richard Wagner sich eine Zeitlang mit dem Gedanken trug, seinen karikierten Merker nicht Beckmesser, sondern „Hans Lick" zu nennen, und ihm damit den Namen seines „intimsten" Gegners unter den deutschen Kritikern, des Dr. Eduard Hanslick in Wien, zu geben. Erst auf eindringliches Zureden seiner Freunde nahm er von der Ausführung des Planes Abstand.

jungen Rittersohnes, der, von der Lektüre des Heldenbuches und der alten Minnesinger begeistert, sein verarmtes und verfallenes Ahnenschloß verläßt, um in Nürnberg die Meistersingerkunst zu erlernen. Er meldet sich zur Aufnahme in die Zunft, hierzu namentlich durch eine schnell entflammte Liebe zu dem Preismädchen bestimmt, ‚das nur ein Meister der Zunft gewinnen soll'; zur Prüfung bestellt, singt er ein enthusiastisches Lied zum Lobe der Frauen, das bei dem Merker aber unanhörlichen Anstoß erregt, so daß der Aspirant schon mit der Hälfte seines Liedes ‚versungen' hat. Sachs, dem der junge Mann gefällt, vereitelt dann — in guter Absicht für ihn — einen verzweiflungsvollen Versuch, das Mädchen zu entführen; hierbei findet er zugleich aber auch Gelegenheit, den Merker entsetzlich zu ärgern. Dieser nämlich, der Sachs kurz zuvor wegen eines immer noch nicht fertigen Paares Schuhe, mit der Absicht, ihn zu demütigen, grob angelassen hatte, stellt sich in der Nacht vor dem Fenster des Mädchens auf, um ihr das Lied, mit dem er sie zu gewinnen hofft, als Ständchen zur Probe vorzusingen, da es ihm darum zu tun ist, sich ihrer bei der Preissprechung entscheidenden Stimme dafür zu versichern. Sachs, dessen Schusterwerkstatt dem besungenen Hause gegenüber liegt, fängt beim Beginne des Merkers ebenfalls laut zu singen an, weil ihm — wie er dem darüber Erbosten erklärt — dies nötig sei, wenn er so spät sich noch zur Arbeit wach erhalten wolle: daß die Arbeit aber dränge, wisse niemand besser, als eben der Merker, der ihn um seine Schuhe so hart gemahnt habe. Endlich verspricht er dem Unglücklichen einzuhalten, nur solle er ihm gestatten, die Fehler, die er nach *seinem* Gefühle in dem Liede des Merkers finden würde, auch auf *seine* Art — als Schuster — anzumerken, nämlich jedesmal mit einem Hammerschlage auf den Schuh überm Leisten. Der Merker singt nun: Sachs klopft oft und wiederholt auf den Leisten. Wütend springt der Merker auf; jener fragt ihn gelassen, ob er mit seinem Liede fertig sei? ‚Noch lange nicht,' schreit dieser. Sachs

hält nun lachend die Schuhe zum Laden heraus und erklärt, sie seien just von den ‚Merkerzeichen' fertig geworden. Mit dem Reste seines Gesanges, den er in Verzweiflung ohne jeden Absatz herausschreit, fällt der Merker vor der heftig kopfschüttelnden Frauengestalt am Fenster jämmerlich durch. Trostlos hierüber, fordert er am andern Tage von Sachs ein neues Lied zu seiner Brautbewerbung; dieser gibt ihm ein Gedicht des jungen Ritters, von dem er vorgibt, nicht zu wissen, woher es ihm gekommen sei: nur ermahnt er ihn, genau auf eine passende ‚Weise' zu achten, nach der es gesungen werden müsse. Der eitle Merker hält sich hierin für vollkommen sicher und singt nun vor dem öffentlichen Meister- und Volksgerichte das Gedicht nach einer gänzlich unpassenden und entstellenden Weise ab, so daß er abermals, und diesmal entscheidend, durchfällt. Wütend hierüber, wirft er Sachs, der ihm ein schändliches Gedicht aufgehängt habe, Betrug vor; dieser erklärt, das Gedicht sei durchaus gut, nur müsse es nach einer entsprechenden Weise gesungen werden. Es wird festgesetzt, wer die richtige Weise wisse, solle Sieger sein. Der junge Ritter leistet dies und gewinnt die Braut; den Eintritt in die Zunft, die ihm nun angeboten wird, verschmäht er aber. Sachs verteidigt da die Meistersingerschaft mit Humor und schließt mit dem Reime:

Zerging' das heil'ge römische Reich in Dunst,
Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst." —

Das persönliche Moment, das hier ein starkes Übergewicht erhielt, ist nach den Erfahrungen Wagners in der Öffentlichkeit sehr wohl zu verstehen. Diese war ihm bisher im Publikum wie namentlich in der Kritik herzlich wenig geneigt und sympathisch entgegengekommen. In der begreiflichen Verstimmung über solch mangelndes Verständnis tauchte der Gedanke einer künstlerischen Genugtuung durch die Satire auf, mit der er die Öffentlichkeit in der Öffentlichkeit geißelte. — Und doch war Wagner ein viel zu großer Künstler, um etwa

die persönliche Polemik über die künstlerische Idee zu setzen. Er blieb sich auch hier mit der unerbittlichen Strenge seiner Selbstkritik durchaus treu und hielt die Rückkehr von dem erquicklichen kleinen Ausfluge in das Gebiet des Heiteren zur sehnsüchtig ernsten Stimmung („Lohengrin") für sehr natürlich; er empfand deutlich, daß jener Zustand, dem er mit der Konzeption der „Meistersinger" zu genügen suchte, nicht von Dauer sein konnte, weil er sich lediglich formell-künstlerisch, angeregt durch allerlei Unerquickliches, in der Richtung einer Augenblicksstimmung als Ironie äußerte, nicht aber als Kern des künstlerischen Wesens sich aussprach, wie er im Leben selbst wurzelt. —

Ein langer Zeitraum schiebt sich zwischen die Konzeption und die Wiederaufnahme des „Meistersinger"-Gedankens: sechzehn Jahre! Was ruhte alles im Schoße dieser Zeit! namentlich wenn man sie bis zur Münchener Aufführung der „Meistersinger" (21. Juni 1868) verlängert! „Lohengrin", „Nibelungenring", „Tristan" — die Züricher Verbannungsjahre, häusliche und finanzielle Nöte schlimmster Art, bittre Enttäuschungen, grimme Anfeindungen, die Münchener Kamarilla, der Pariser „Tannhäuser"-Skandal — aber auch die Freundschaft des Bayernkönigs Ludwigs II., dessen Wille und Macht ebenso bedeutsam waren, wie die künstlerischen Taten Liszts in den Jahren des Durchringens. Das alles mußte ja auf Wagner im Sinne seiner „Meistersinger"-Idee einwirken, mußte zu ihr wieder zurückführen! Beziehungen wunderbarer Art ergaben sich aus dem Erlebten im Hinblick auf das beabsichtigte Kunstwerk: Wagner selbst war der junge Ritter, Eva die Kunst, um deren Gunst er rang, und die ihm starrer zünftlerischer Tabulatur-Pedantismus versagte; im Merker Beckmesser mußte sich für ihn das konzentrieren, was er all die Zeit von Publikum und Kritik, durch Hofintrige und chauvinistischen Fanatismus erlitten hatte, Hans Sachs aber verschmolz immer mehr mit den Personen seiner treuen Freunde und künstlerischen

Retter: Franz Liszt und Ludwig II. von Bayern. Das ist alles so natürlich, daß es keiner Erläuterung bedarf. — Dazu kam noch die wichtige, in den „Mitteilungen" bereits 1851 erschienene Erklärung Wagners: „Ich schreibe keine Opern mehr: da ich keinen willkürlichen Namen für meine Arbeiten erfinden will, so nenne ich sie Dramen, weil hiermit wenigstens am deutlichsten der Standpunkt bezeichnet wird, von dem aus das, was ich biete, empfangen werden muß."*)

Nachdem „Tristan und Isolde" (August 1859) beendet und in Wien bereits Bruchstücke aus dem „Rheingold" zur Aufführung gekommen waren, nahm Wagner die „Meistersinger" von neuem auf. Die inzwischen erwirkte Amnestie hatte ihm auch sein deutsches Vaterland wieder zugänglich gemacht. Im November 1861 besuchte der Meister von Wien aus Wesendonk in Venedig und reiste von dort aus nach Mainz, um mit Schott wegen der Drucklegung und Verlags-Übernahme der „Meistersinger" in Verhandlungen zu treten. Den Pariser Aufenthalt benutzte er dazu, die Dichtung niederzuschreiben, die am 25. Januar 1862 fertig vorlag. Schott ließ sofort das Textbuch drucken. Wagner bezog dann Ende Februar desselben Jahres in Biebrich Quartier, um in der Nähe seines Verlegers weilen zu können. Den Aufenthalt hier wählte er um so lieber, als es ihm der Rheinstrom nun einmal angetan hatte und er an seinen Ufern für den inneren Menschen wohltätige Eindrücke zu schöpfen hoffte.

Das Werk gedieh langsam — wenigstens war das die Meinung Schotts. So kam es, daß die Unterstützungen des Verlagshauses allmählich aufhörten und Wagner sich genötigt sah, wieder zu Konzertreisen seine Zuflucht zu nehmen, um leben zu können. In einem Konzert Wendelin Weißheimers

*) Vgl. a. R. Wagner: „Über die Benennung ‚Musikdrama'" (Ges. Schr. IX, 359).

im Leipziger Gewandhaus am 1. November 1862 erklang zum erstenmal das köstliche „Meistersinger"-Vorspiel — freilich ohne allseitig jenes innere Behagen, jene freudige Erregtheit auszulösen, mit der es uns heute immer wieder von neuem erfüllt.

Selbst in den Kreisen seiner Intimen, auf deren unbedingte Anerkennung Wagner sonst rechnen durfte, war man sich über Dichtung und Musik der „Meistersinger", soweit die letzte eben beendet vorlag, noch stark im unklaren. Kapellmeister Esser, der im Auftrage Schotts einer Vorlesung der Dichtung durch Richard Wagner bei Dr. Standhartner in Wien beiwohnte (November 1862), schrieb an den Verleger: „Der allgemeine Eindruck der Vorlesung war, daß es ein vortreffliches Schauspiel mit Musik geben dürfte. Wie man das Ding komponieren könne, welches Wagner eine komische Oper nennt, ist uns allen ein Rätsel." — Und doch sollte auch diese Lösung ihnen bald werden! Beim ersten Wiener Wagner-Konzert am 26. Dezember 1862 im Theater an der Wien wurden Bruchstücke aus „Rheingold", „Walküre" und den „Meistersingern von Nürnberg" aufgeführt. Das Publikum war lebhaft begeistert; die unter Hanslicks Führung stehende gegnerische Kritik setzte indessen, als fühlte sie sich durch die Karikatur des zünftlerischen Merkertums arg getroffen, in einer so scharfen und absprechenden Tonart ein, daß der Dichterkomponist wohl einsehen mußte, hier sei für ihn vorderhand nichts zu erwarten.

Wieder schiebt sich ein Zeitraum von vier Jahren vor die Fortführung der „Meistersinger". Der Versuch Wagners, mit „Tristan und Isolde" eine Vermittlung zwischen sich und dem Publikum herzustellen, war mißglückt; auch der für seine künstlerischen Grundsätze immerhin schwere Entschluß bruchstückweiser Vorführung seiner neuesten Werke förderte nichts Gedeihliches. Da in höchster Not fand sich der fürstliche Schirmherr, dessen Huld es ihm endlich ermöglichte, der Verwirklichung seiner Lebenspläne näherzutreten.

Auf den Wunsch König Ludwigs II. von Bayern hatte Wagner den „Ring des Nibelungen" seinen „Meistersingern von Nürnberg" voranstellen müssen. In der Vorgeschichte des „Ringes"*) findet der Leser ausführliche Angaben über die Einzelheiten jener Zeit, auch über die allmählich sich einstellenden Intrigen, über die offenen und heimlichen Angriffe der bayrischen Hofpartei, der Presse und der Geistlichkeit, die Wagner schließlich veranlaßten, „um dem Lande den Frieden wiederzugeben", seine Entlassung zu nehmen und das ihm vom Könige auf Lebenszeit überwiesene Haus der Kabinettskasse zur Verfügung zu stellen. Großmütig, wie Ludwig II. war, hatte er den befreundeten Meister, den er schmerzerfüllt scheiden sah, mit einem vollen Jahresgehalte ausgestattet, damit nicht die Sorge gleich wieder lähmend in sein Schaffen eingriffe. Auf den Rat des Königs begab sich Wagner am 10. Dezember 1865 zunächst nach Vevey am Genfer See, um hier in der „Pension du Rivage" des Herrn Prélaz Wohnung zu nehmen. Während dieses Aufenthaltes wären bei einem ausbrechenden Feuer die Partiturentwürfe zu den „Meistersingern" nebst anderm Material beinahe ein Raub der Flammen geworden. — Gelegentlich einer Reise nach dem südlichen Frankreich traf Wagner in Marseille auch die Botschaft von dem am 25. Januar 1866 erfolgten Ableben seiner getrennt von ihm in Dresden wohnenden Gattin Minna, geb. Planer. Über Genf traf dann der Meister am 25. Februar in Luzern ein, um sich in nächster Nähe der Stadt am Vierwaldstätter See ein behagliches Heim in Triebschen zu mieten, wo er ohne nennenswerte Unterbrechung sich seit April (dem Monat der Niederlassung in Triebschen) der Fertigstellung seiner „Meistersinger" zuwenden durfte. — Hans von Bülow, der als Hofkapellmeister in München tätig war, kam im Juni 1866 mit seiner Gattin (Cosima, geb. Liszt, der nachmaligen

*) Universal-Bibliothek Nr. 4789 („Rheingold").

zweiten Frau Wagners) ebenfalls nach Luzern, nachdem kurz zuvor der königliche Freund Ludwig II. den Dichterkomponisten an seinem Geburtstage (22. Mai) inkognito in Triebschen besucht hatte. Auch Bülow war den Angriffen der Hofpartei, die sich nach Wagners Weggange mit verdoppelter Schärfe gegen ihn richteten, aus dem Wege gegangen und teilte das schweizerische Exil mit Wagner. Im Oktober desselben Jahres traf auf Essers Veranlassung Hans Richter aus Wien ein, um bei der Kopie der „Meistersinger" für den Druck behilflich zu sein. Die Daten der Fertigstellung der Komposition sind folgende: Im Juni 1866 der erste Aufzug, im Oktober desselben Jahres der zweite, im Februar 1867 der dritte.

Glasenapp berichtet über die Art, in der sich der Meister dem Schaffen, namentlich der Instrumentation widmete: An die Orchestrierung ging er erst dann, wenn der ganze musikalische Aufbau eines Werkes und insbesondere des jedesmaligen einzelnen Aktes ihm fest vor der Seele stand, was allerdings schon während der Dichtung der Fall zu sein pflegte. Sein Kompositionsentwurf war einzeilig auch in den kompliziertesten Teilen seiner dramatischen Tondichtungen; auf der dazwischen leergelassenen Notenzeile hin und wieder eine Note als Anhaltpunkt für die Ausführung — so sicher konnte er sich in jedem Punkte auf sein Gedächtnis verlassen (erst der Kompositionsentwurf zu „Siegfried", Akt III, weist dreizeiliges System auf). So arbeitete er auch an den „Meistersingern" im Durchschnitt von früh acht Uhr bis nachmittags um fünf auf seinem Zimmer und fand sich dann erst um die Speisestunde mit seinen Hausgenossen zum Mahle zusammen, um den Rest des Tages mit ihnen gemeinschaftlich zu verbringen.

Am 1. März 1867 traf Wagner zur Vorsprechung der Erstaufführung seines neuen Werkes in München ein, um am 18. März wieder nach Triebschen zurückzukehren. Die anfängliche Absicht, seine „Meistersinger" am Geburtstage des Königs (25. August) herauszubringen, hatte er unter-

dessen aufgegeben. Im April kehrte Bülow als „Hofkapellmeister in außerordentlichen Diensten“ nach München zurück; im Mai bezog Wagner auf Wunsch Ludwigs II. seine Villa am Starnberger See, um die Musteraufführung des seinerzeit von der Münchener Intendanz als „ungeeignet“ bezeichneten „Lohengrin“ für den 16. Juni vorzubereiten und danach wieder in sein schweizerisches Asyl zurückzukehren. Dem „Lohengrin“ folgte in München am 1. August der „Tannhäuser“ in der Pariser Bearbeitung. Alle diese Dinge mußten die Fertigstellung der „Meistersinger“-Partitur verzögern, die am 20. Oktober 1867, während Franz Liszt gerade in Triebschen zu Besuch weilte, erfolgte. Damit waren seit dem ersten Auftauchen des „Meistersinger“-Gedankens zweiundzwanzig Jahre ins Land gegangen!

Nunmehr konnte die Aufführung ins Auge gefaßt werden, für die naturgemäß zunächst allein die Bühne der bayrischen Hauptstadt in Betracht kam. Schon im Dezember 1867 finden wir den Meister an der Seite seines treuen Helfers Hans Richter, des Chordirigenten, in München zum Zwecke der Einstudierung, die indessen von Anfang Februar bis in den April 1868 hinein unterbrochen werden mußte, weil Veränderungen in der Rollenbesetzung notwendig wurden. So stand man endlich am 19. Juni vor der Generalprobe, am 21. Juni vor der von der ganzen gebildeten Welt mit hoher Spannung erwarteten Uraufführung.

Die Zahl der Chorproben unter Hans Richter belief sich in acht Monaten auf sechsundsechzig. Kein Musiker war geeigneter für die Leitung des so außerordentlich schwierigen, chorischen Teils der „Meistersinger“, als gerade Richter, der an der Seite des Meisters das ganze Werk hatte erstehen sehen und jede Intention des Komponisten kannte. Für die Hauptrollen hatte man folgende Künstler gewonnen: Franz Betz (Hans Sachs), Bachmann-Dresden und Franz Nachbaur-Darmstadt (Walther von Stolzing), den Wiener Baßbuffo Hölzel (Sixtus Beckmesser), Karl Schlosser-Augsburg (David),

Mathilde Mallinger (Eva) und Frau Diez (Magdalene). Der Chor war wesentlich verstärkt worden, die Hoftheatermaler Quaglio, Döll und Jank hatten dekorativ in der getreuen Nachschaffung Alt-Nürnbergs wahre Meisterwerke zustande gebracht. Bülow kommandierte über ein Orchester von achtzig Musikern.

Über Einzelheiten in der sorgsamen Vorbereitung der „Meistersinger" am Münchener Hoftheater belehren Ludwig Nohls interessante Niederschriften in seinem „Neuen Skizzenbuche" (S. 350—385), ebenso die in der Wagner-Biographie Glasenapps erschienenen, zum Teil auf Nohls Aufzeichnungen fußenden Mitteilungen. Schon die Generalprobe, der etwa sechshundert Personen (darunter Dingelstedt, Hülsen, Pasdeloup, Esser, Eckert, Kalliwoda, Niemann, Tichatschek, Kirchner, Tausig, Schott, Pohl, Hanslick, Engel, Turgenjeff, die Viardot-Garcia) beiwohnten, bedeutete eine stürmische Huldigung an den Genius des Meisters. Auch hatte diese Hauptprobe eine Kuriosität aufzuweisen: eine Abordnung namhafter Künstler, die sich darüber äußern sollte, „ob die für die Ausstattung verausgabten 45 000 Gulden auch ordnungsgemäß und nützlich verwendet worden wären." —

Zur Uraufführung glich der Fremdenzufluß in München dem Bayreuths während der Tage der Festspiele im Jahre 1876. Künstler, Tondichter, Kapellmeister, Intendanten, Theaterdirektoren, Verleger, Kritiker hatten sich trotz der sommerlichen Schwüle in der freundlichen Isarstadt ein Rendezvous gegeben, um dem Ereignis beizuwohnen; sie hielten auch alle wacker in dem überfüllten, von tropischer Hitze durchfluteten Zuschauerraume des Hoftheaters aus, trotzdem die Vorstellung um sechs Uhr abends begann und kurz vor halb zwölf Uhr nachts endete, mithin fünf und eine halbe Stunde währte. Von einer Ermüdung im Publikum war nicht für einen Augenblick die Rede. König Ludwig selbst wohnte in der Königsloge der Aufführung von Anfang bis Ende bei; an seiner Seite saß Richard Wagner, der viel

geschmähte Meister, der dort auf der Bühne in Form einer Allegorie den Vertretern der europäischen Kulturländer vor Augen führte, was er um seiner künstlerischen Ideale willen gelitten hatte — allerdings auch in einer sehr berechtigten Prolepsis zeigte, daß seine Ideen trotz allen Widersachertums endlich zum Siege führen müßten. Und diesen Sieg, diese Genugtuung, feierte er vor einem glänzenden Hause an der Seite eines Königs, der für ihn eingetreten war und nicht minder energisch für diese Sympathie gekämpft hatte. Ludwig II. wußte, daß unter solchen Auspizien und Vorbereitungen ein Werk wie die „Meistersinger" glänzend durchdringen mußte. Das war der Fall! Vom ersten Aufzuge an bildete der jubelnde Enthusiasmus die Signatur des Abends. Auf einen Wink des Königs nahm Wagner von der Brüstung der Königsloge aus die Huldigungen entgegen, die von jeder Rücksicht auf die Etikette sich lossagten und in ihrer Unmittelbarkeit ebenso dem Souverän galten, der großherzig genug war, die Verantwortung für die künstlerische Tat vor aller Welt auf seine Schultern zu nehmen; der sich frei als Freund Richard Wagners bekannte und dem Genie neben dem Throne einen Platz einräumte. Diese Erhebung des Genies wurde natürlich von den wagnerfeindlichen Elementen bei Hofe und in München als unverzeihliche Verletzung aller konventionellen Vorschriften ausgelegt. Eine Zeitung meinte damals: „Die Selbstüberhebung, die Verachtung des Urteils der Menge, die sich durch diese Verbeugung Wagners aus der sogenannten Kaiserloge kundgab, gereicht weder Wagner noch der Kunst zur Ehre." Trotz solch herben Tadels ließ es sich nun doch nicht wegstreiten (und läßt sich's auch bis zum heutigen Tage nicht): Der 21. Juni 1868 mit der Uraufführung der „Meistersinger von Nürnberg" in München bildet einen der sonnigsten Tage im abwechslungsreichen Leben Wagners. Kaum einer der späteren Triumphe kann sowohl nach der äußeren Physiognomie der Umgebung, als namentlich nach der Symbolik seiner Begleiterscheinungen neben diese wenigen Stunden

gestellt werden, die hier für Jahrzehnte des Leids und der Verkennung glänzende Genugtuung boten. Auch der Berliner „Kladderadatsch" legte nach der Münchener Uraufführung der „Meistersinger" einen Kranz zu Füßen Wagners nieder, indem er seinen Hauspoeten singen ließ:

Nicht „vertan" und nicht „versungen!"
Nein, in ernst' und heit'rer Weise
mächtig packend alle Geister,
echter deutscher Kunst zum Preise
und zur Ehre unserm Meister
ist der Meistersang erklungen.

Tapfre Siegesfahnenschwinger,
ziehen wir von der Isar Strand
bald, die deutschen Meistersinger,
durch das ein'ge deutsche Land.

Hier noch ein Auszug aus den fesselnden Schilderungen, die Glasenapp an der Hand der Nohlschen Skizzen von der Münchener Uraufführung entwirft: „Schon der Eindruck des ersten Aufzuges war ein durchschlagender, am Schlusse desselben wurden lebhafte Rufe nach Wagner laut, der aber nicht erschien. Bei seiner Abneigung gegen lärmende Beifallsbezeigungen war seine Absicht ursprünglich, sich dem Publikum gar nicht zu zeigen. Zudem war der Künstler, als er sich, der Sitte gemäß, gleich nach Ankunft des Königs bei diesem hatte melden lassen, sofort in die Hofloge befohlen worden und wohnte daher dem größten Teile der Aufführung zur Seite seines erhabenen Beschützers bei. In demselben Maße aber, wie im zweiten Aufzuge von Szene zu Szene die Sensation im Publikum sich fortwährend erneute, wurde Wagner die Durchführung seiner Absicht erschwert. Schlag auf Schlag folgten neue Schönheiten, von der hochpoetischen Szene unter dem Flieder, dem köstlichen Schusterliede des Hans Sachs bis zur zwerchfellerschütternden Serenade Beckmessers. Alles Vorhergehende überbot wie ein gewaltiges crescendo die an drastischen Einzelheiten und

Orchestereffekten reiche Prügelszene, bis endlich das Horn des Nachtwächters mit langgezogenem Ruf den nächtlichen Spuk verscheucht und, indem das elektrische Licht des aufsteigenden Mondes seinen blauen Ton auf die krumme Gasse und die dunkelragenden Giebeldächer goß, auch die Musik in linder und besänftigender Weise ausklang. Als der mit dem schließenden fortissimo-Akkorde schnell fallende Vorhang das trauliche Bild des still träumenden Städtchens dem Auge entzog, erneuerte das lange hingehaltene, tumultuarische Verlangen der begeisterten Menge den Ruf nach dem Dichterkomponisten andauernd und in gesteigerter Weise. Da endlich trat Richard Wagner an die Brüstung der königlichen Loge (der sogenannten ‚Kaiserloge') und verbeugte sich von hier aus gerührt und ergriffen, wie wohl noch nie so in seinem Leben, stumm vor der jubelnden Versammlung, deren Zurufe nicht enden zu wollen schienen. Wohl mochte sie ahnend die schöne Bedeutung des noch nicht dagewesenen, fast symbolischen Vorganges erkennen, daß ein Künstler von diesem erhabenen Platze aus ihren freudigen Grüßen danken durfte: hier war in Wahrheit ein deutscher König, der nach den Worten des Dichters: ‚mit dem Sänger gehen' wollte. Dasselbe bedeutsame Schauspiel wiederholte sich zweimal am Schlusse der Aufführung, als namentlich nach der Verwandlung des dritten Aktes, der Szene auf der Wiese, mit ihrer bunten Vielgestaltigkeit in Dichtung, Ton und Szenerie, die Auge und Ohr nicht zur Besinnung kommen ließ, der Enthusiasmus eine nicht zu überbietende Höhe erreicht hatte ... Auf den beiden lebendigen Grundpfeilern eines unvergleichlichen Orchesters unter seinem ruhmreichen Führer Bülow und, diesem beseelten Tonkörper zur Seite, eines Chores, dessen eigenste ihm durch den Komponisten zugewiesene Bestimmung durch seinen trefflichen Dirigenten Richter nicht minder zu höchster Geltung gebracht war, ruhte, zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen gerundet, der künstlerisch ausgeprägte Bau der Einzeldarsteller. Das vollkommene Ineinandergreifen aller Kräfte sowie der

szenischen und dekorativen Kunstmittel stellte den bestimmten Charakter des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes wieder einmal in einem monumentalen Beispiele fest. Seiner kolossalen Wirkung vermochten sich auch die nicht zu entziehen, die sich sonst ‚prinzipielle Gegner' Wagners zu nennen beliebten, man mochte sich von dieser Seite her sträuben, wie man wollte. ‚Da helfen alle Theorien und Demonstrationen zuletzt nichts,' schrieb Richard Pohl in ebendieser Beziehung. ‚Das Genie nimmt die Kritik und Ästhetik ins Schlepptau, macht es mit ihr, wie Kaulbachs Reineke Fuchs mit Wolfgang Menzel, und verwandelt seinen Kriegswagen in einen Triumphwagen.'"

In seltsamem Gegensatze zu diesem offenen, ungekünstelten Enthusiasmus, der sein Auflodern nicht der geringsten Beeinflussung verdankte, standen die Urteile einiger damals sehr einflußreichen und gewichtigen Kritiker, ganz besonders die Bewertung der „Meistersinger" durch Dr. Eduard Hanslick in Wien, weiter auch durch Otto Gumprecht und Heinrich Dorn. Man wird über solche Judikatur nicht den Stab brechen können, bevor beide Parteien in ihrer mehr als diffizilen Situation zu Gehör gekommen sind. Hanslick, wie auch Dorn und Gumprecht, galten als „prinzipielle Gegner". Warum, das hat Hanslick in seiner fraglos feinsinnigen Schrift über das „Musikalisch-Schöne" ausführlich und in wissenschaftlich-objektiver Art dargelegt. Ob es sich für die Dauer empfahl, bei dem mehr und mehr sich Anerkennung verschaffenden künstlerischen Standpunkte Wagners diesen auch weiterhin mit so scharfen Mitteln zu befehden und sich selbst allmählich auf einen völlig isolierten Posten zu begeben — ist eine andre Frage. Allein die strenge Konsequenz auf der Basis der einmal gewonnenen Anschauung muß man gerade Hanslick nachsagen. Es ist auch menschlich durchaus begreiflich, wenn diese Konsequenz, je mehr sie sich in die Enge getrieben sah, desto energischer ihre Position verteidigte, namentlich da, wo, wie in den „Meistersingern", eine starke Rechtfertigung

Wagners vor der großen Welt erfolgte, die durch geistvolle Satire den Gegner am Pranger öffentlicher Lächerlichkeit preisgab. Hanslick hatte es sicher erfahren, daß Wagners Beckmesser sein Konterfei bedeuten sollte; und je komischer dieser „Merker am Ort" mit seiner galligen Einseitigkeit und Verbissenheit beim Publikum wirkte, um so empfindlicher mußte das für den Karikierten sein, der sein öffentliches Ansehen stark gefährdet sah. So begreift man das nachfolgende Urteil des Wiener Ästhetikers über die Münchener Uraufführung der „Meistersinger": „Das Vorspiel ist ein Musikstück von peinlicher Künstelei und geradezu brutaler Wirkung. Die Anrede Pogners fällt wie ein Sonnenstrahl in den langweilig trüben Musiknebel, der bisher allein geherrscht. Im Dialog zwischen Hans Sachs und Eva ist das ganze von peinlicher Monotonie und Schwerfälligkeit. Sachsens Schusterlied ist angeblich komisch, erinnert aber mehr an eine gereizte Hyäne, als an einen lustigen Schuster. Sein Spaß (das Hämmern auf die Schuhsohlen) ist unendlich abgeschmackt. Die Prügelszene am Ende des zweiten Aufzuges wird auf der Bühne ein wahrhaft brutales Schreien und Lärmen. Sachs' Wahnmonolog enthält einige interessante Details; ohne diese geriete man in Gefahr, einzunicken. Das Quintett verdankt seine Wirkung lediglich dem Umstande, daß man so lange keine Ensemblemusik gehört hat; in irgendeiner andern Oper hätte es keine so ungewöhnliche Aufmerksamkeit erregt. Was am empfindlichsten auffällt, ist Wagners Mangel an Humor. Im Ausdruck des Komischen ist Wagners Musik unglücklich; da wird sie regelmäßig gespreizt, überladen, ja widerwärtig. Die Prügelszene ist darum gar nicht komisch, sondern nur häßlich und gemein. In der Oper ist die Singstimme für sich allein nicht etwas bloß Unvollkommenes, sondern gar nichts. Und was das schlimmste ist: die Partitur ist absolut formlos. Sie ist ein knochenloser Molluske. Wir haben hier das bewußte Auflösen aller festen Formen in ein gestaltloses, ziemlich berauschendes

Klingen, das Ersetzen selbständiger Melodien durch ein vages Melodisieren. Als Regel gedacht, würden die ‚Meistersinger' das Ende aller Musik bedeuten." — Nicht minder scharf und zweischneidig waren die Kritiken der andern abgefaßt. Otto Gumprecht erblickt in dem „Meistersinger"-Vorspiel „eine böse Art der Polyphonie", den Typus „des giftig gewordenen Kontrapunktes, ein wüstes Getümmel haarsträubender Dissonanzen, den brutalen Terrorismus des Blechs." — Heinrich Dorn gab ihm recht, indem er bestätigte: „Brutal ist der einzig richtige Ausdruck für diese Musik." — Dem Dr. J. Kastan war eine einzige Kavatine aus Rossinis „Barbier" mehr wert als die ganzen „Meistersinger", in denen sich der Komponist erkühnt hätte, Rossinis „Di tanti palpiti" im meckernden Chor der Schneider zu verwenden. Damit traf er Wagner empfindlich, der bei verschiedenen Gelegenheiten (auch in den „Mitteilungen an meine Freunde" [s. d. Vorgeschichte zu „Lohengrin"]) sich scharf gegen die italienische Manier der Opernkomposition, speziell gegen die Rossinis, ausgesprochen hatte. — Ferdinand Hiller erklärte „die Keilerei in den ‚Meistersingern' für das tollste Attentat auf Kunst, Geschmack, Musik und Poesie, das je dagewesen sei." — Zum drastischen Vergleiche griff die Berliner „Montags-Zeitung", indem sie judizierte: „Eine grauenvollere Katzenmusik kann nicht erzielt werden, und wenn sämtliche Leiermänner Berlins in den Renzschen Zirkus gesperrt würden und jeder eine andre Walze drehte" ...

Indessen diese Urteile waren denn doch schon von der allgemeinen Einsicht überholt, daß man über eine geniale Erscheinung, wie die Wagners, nicht mit einigen abfälligen Bemerkungen „zur Tagesordnung übergehen" konnte. Und ganz speziell waren es die „Meistersinger", die den gewaltigen Umschwung in der öffentlichen Meinung vom Vorurteil zur Sympathie vollziehen halfen. Ganz naturgemäß! Appellierte doch hier Wagner an eine Eigenschaft, die besonders dem Deutschen innewohnt und sich in ihm betätigt,

sobald sich Gelegenheit dazu bietet: an den mit gesunder Satire gepaarten Humor. Dieser Humor war der Mittler zwischen dem Dichterkomponisten und seinem geliebten Volke, das er lange vergeblich zu seiner Anschauung zu bekehren versucht hatte — er öffnete ihm schnell die Herzen und mit ihnen das Verständnis. So kam es, daß die der Münchener Uraufführung beiwohnenden Theaterdirektoren und Regisseure sich um die Erwerbung der Neuheit für ihre Bühnen bemühten. In München erschienen die „Meistersinger" in jeder Woche einmal auf dem Spielplane und übten dauernd starke Anziehungskraft aus. Dresden brachte die erste Aufführung am 21. Januar 1869, Dessau am 29. Januar desselben Jahres unter Intendant von Normann, Karlsruhe auf besonderen Wunsch der Großherzogin von Baden am 5. Februar mit Nachbaur als Stolzing; es folgten Mannheim am 5. März, Weimar am 28. November, Hannover am 26. Februar 1870, Wien (in stark zusammengestrichener Wiedergabe) am 27. Februar, Königsberg am 29. März, Berlin am 1. April 1870 — weiterhin dann: Leipzig, Hamburg, Prag, Bremen, Riga, Mainz, Köln, Frankfurt am Main, Darmstadt, Kassel, Wiesbaden und andere. — Freilich waren die Erfolge der „Meistersinger" nicht immer nach dem Wunsche Wagners, der sehr bald erfuhr, daß auch hier der Rotstift der Regie in Tätigkeit gesetzt wurde, um dem Bequemlichkeitsgefühle der Menge entgegenzukommen. So schrieb der Meister nach der Dresdener Erstaufführung: „Äußerlich nimmt sich alles sehr hübsch aus: ein ungemein erregtes Publikum, zum Schlusse sogar lohnender Hervorruf des Kapellmeisters, zu dem mein eigner Landesvater (der König von Sachsen) applaudierend an die Logenbrüstung zurückkehrt; nur nachträglich die ungemein fatalen Berichte über stattgehabte und immer neu eingeführte Kürzungen, Striche und Abänderungen, während ich immer den Eindruck einer vollkommen unverkürzten, aber allerdings auch vollkommen korrekten Aufführung in München dagegen abzuwägen habe und somit

unmöglich dazu gelangen kann, den Verstümmelungen recht zu geben" ...

Besonderes Interesse beansprucht die erste Wiedergabe der „Meistersinger von Nürnberg" am 1. April 1870 am Berliner Opernhause. Dort lagen die Hauptrollen in durchaus bewährten Händen. Der preußische Hof hatte das Werk gewünscht, König Wilhelm I. wohnte selbst der Hauptprobe bei, um einen möglichst vertieften und nachhaltigen Eindruck zu empfangen. Niemand rechnete damit, daß sich, analog den Pariser Vorgängen vom Jahre 1861, in der nachmaligen Hauptstadt des Deutschen Reiches ein Clique gebildet hatte, der es aus Gründen verschiedener Art (am wenigsten künstlerischen) daran lag, Wagner auf keinen Fall in Berlin aufkommen zu lassen. Und hatte man wirklich daran gedacht, so erschien es den meisten unmöglich, daß auf deutscher Erde, im Berliner Opernhause, ein Skandal inszeniert werden könnte, der eine bedenkliche Ähnlichkeit mit dem in Paris neun Jahre zuvor haben sollte. — Am 1. April 1870 war das Opernhaus vollständig ausverkauft, nicht ein Stehplatz mehr zu haben. Die Menge zeigte sich nicht nur begeisterungsfreudig, sondern auch im höchsten Maße kampflustig; beide Parteien nahmen siegesgewiß ihre Positionen ein. Es währte nicht lange, bis der Lärm anhub — ein Lärm, um den die Große Oper Frankreichs Berlin beneiden konnte. Man lachte, schrie zwischen den Gesang, pfiff und versuchte Sänger wie Orchester niederzuzischen. Das Beckmesser-Ständchen und die Prügelszene des zweiten Aufzugs gingen vollständig in dem ohrenbetäubenden Lärm unter; die Gegner Wagners erwiesen sich als gut diszipliniert. Allein für die Dauer vermochten sie doch nicht standzuhalten. Die wachsende Entrüstung im Publikum brach sich immer elementarer Bahn, sie griff zu Mitteln willenskräftigen Ausdrucks, und — es zeigte sich, daß die Gegner in der Minderheit waren. Der laute, stürmische Jubel übertönte die Zeichen des Mißfallens, die Energie der Gebildeten blieb Siegerin, man feierte das

neue Werk enthusiastisch. — Da die Aussichten auf ein erfolgreiches Vorgehen für die Wagnerfeinde somit sehr herabgemindert waren, konnte es nicht wundernehmen, daß die Kampflust abflaute und die erste Wiederholung der „Meistersinger" schon ohne jede Störung verlief. Man vermochte dem leuchtend-schönen Werke nichts anzuhaben; diese Einsicht sprach sich mit unabweisbarer Deutlichkeit aus. Auch die Versuche, durch die Presse der Antipathie Ausdruck zu geben, wurden entweder mit Entrüstung zurückgewiesen oder mit Stillschweigen übergangen, so daß sich die „Meistersinger" durch sich selbst einführten und aus eigner Kraft ihren Ehrenplatz behaupteten. — Bemerkenswert aus jener Zeit ist das wohltuende, objektive Urteil der „Vossischen Zeitung", die unter bedeutsamer politischer Anspielung schrieb: „Wieviel Irrtümliches oder Einseitiges in den Prinzipien Wagners liegen mag — weit abgeworfen hat er das Schablonenhafte und alles auf bloßes Amüsement berechnete französische Wesen. In einer Stunde, da die deutsche Nation sich selbst gefunden hat, wird sie auch geistig auf ihr wahres Wesen sich zu besinnen erhöhte Kraft gewinnen. Der Einfluß von Paris hat uns zu sehr daran gewöhnt, von der Bühne nur äußerliche Zerstreuung und groben sinnlichen Reiz zu verlangen; um das Theater auf seinen idealen Höhepunkt zu erheben, muß eine gründliche Abrechnung mit französischem Wesen gehalten werden. Hoffentlich wird der politischen auch eine geistige folgen, und die unheiligen Ausdünstungen der heiligen Stadt werden auf ihre ursprüngliche Quelle zurückgelenkt werden!"

2. Die Handlung in den „Meistersingern von Nürnberg".

Die Minnesinger waren im Aussterben, der Minnegesang dem Erlöschen nahe. Im heiligen Deutschen Reiche ging mehr und mehr alles ein, das dem nationalen Elemente in der Lyrik hätte förderlich sein können. Die äußere und innere Politik, insonderheit das herrschende Faustrecht und die damit verbundene zunehmende Verrohung in einzelnen Teilen des Landes, trugen nicht wenig dazu bei, die Zustände noch zu verschlimmern. Mit dem schwindenden Einflusse des Adels und der Geistlichkeit, jener beiden bevorrechtigten Stände, mit der allmählichen Aufgabe ihres hohen Amtes als Träger der sittlichen und geistigen Bildung, hob sich der ehrsame deutsche Bürgerstand zu gesteigerter Betätigung seiner Kraft. Je mehr in den oberen Kreisen das ideale Bestreben, vornehmlich die Pflege der edlen Kunst, vernachlässigt wurde, um so fühlbarer machte sich in bürgerlichen Sphären die Sehnsucht geltend, die Kunstpoesie zu pflegen. Und hatte diese vorher im Minnegesange, in dem ritterlichen Epos, wenig Volkstümlichkeit erlangt, so drang sie nunmehr, dank der Stellung ihrer Vertreter, naturgemäß mehr in breite Schichten hinein. Freilich war eine andre Konsequenz hiermit notwendigerweise verknüpft: die Kunstpoesie streifte allmählich ihr ursprüngliches Gewand ab, verlor sich in handwerksmäßigem Formelkram und drängte durch das ängstliche Bestreben nach sittlicher Belehrung sich selbst etwas Philisterliches auf, das mit der eigentlichen Mission nicht das geringste gemein hatte. — Die Dichter bürgerlichen Standes, die seit Beginn des vierzehnten Jahrhunderts auftauchten, um die ritterliche Poesie des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts in einer durch ihre Standesrücksichten und durch die Zeitrichtung bedingten

Weise fortzusetzen, waren die „Meistersinger", die in ihren Singschulen den Meistergesang pflegten. Sie sind nicht ein Erzeugnis der verbürgerlichten Fortentwicklung des Minnegesangs, sondern haben neben dem Minnegesang schon zu dessen Blütezeit um das Jahr 1300 bestanden. Aber ihre eigentliche kulturgeschichtliche Bedeutung erreichten sie erst, als sie das Erbe der ersterbenden höfischen und ritterlichen Poesie antraten. — Die Einrichtung solcher Meistersingerbunde werden bis auf den „Frauenlob", Heinrich von Meißen, zurückgeführt, der viel an norddeutschen Fürstenhöfen weilte, sich dann in der Stadt Mainz niederließ und dort eine Vereinigung von Singern unter Beobachtung bestimmter Formen und Satzungen gründete. Er starb 1318, von den Frauen, deren Lob er sang, innig beweint und zu Grabe getragen. Seiner künstlerisch-zünftlerischen Anregung folgten die Bürger andrer Städte, die vor dem Eindringen feindlicher Elemente durch starke Befestigungen geschützt waren und somit unter diesem Schirme sich ihren geistigen Interessen ruhig hinzugeben vermochten. Zünfte entstanden, deren strenge Gesetze sich nicht allein auf das Handwerk, sondern auch auf die freien Künste, auf Dichtung und Musik, erstreckten.

Besondere Pflege fanden die neuen Bestrebungen in den Reichsstädten, wo man in Bürger- und Handwerkerkreisen eifrig die Dichtungen der Minnesinger las. Aus der nur reproduzierenden Tätigkeit entwickelte sich allmählich die schöpferische. Die begabtesten unter den Zünftlern begannen selbst Liedlein zu erfinden und sie den Gevatter Schuhmachern, Leinwebern, Zinngießern, Grobschmieden vorzutragen. Natürlich hatte die Gilde eine handwerksmäßige Verfassung, deren zünftlerischer Charakter sich mit der Zeit immer schärfer ausprägte. Als die Meistersingerschulen ihr fünfzigjähriges Bestehen feierten, ließ ihnen Karl IV. einen Freibrief nebst Wappen und Krone ausstellen. Die alten Minnesinger waren nach der Auffassung der Meistersinger

ihre Vorfahren und Zunftgenossen. Nach Joh. Chr. Wagenseils „Von der Meistersinger holdseligen Kunst, Anfang, Fortübung, Nutzbarkeit und Lehrsätzen“ (1697) waren die zwölf ältesten Meister: Heinrich Frauenlob, Heinrich Mögling, Klingsohr, Poppo der Starke (ein Glasbrenner), Walther von der Vogelweid, Wolfgang Rahn (Wolfram von Eschenbach), Marner, Barthel Regenbogen, Sigmar der Weise (sonst Römer von Zwickau genannt), Konrad Geiger (auch Jäger) von Würzburg, Cantzler (Fischer) und Stoll (Seiler). Diesen Zwölfen zu Ehren hatte die Nürnberger Meisterschaft unter Hans Sachs eine Gedenktafel am Markte ihrer Stadt anbringen lassen; auf ihr erblickte man einen Garten, in dem sich Leute am Spazierengehen ergötzten, darunter den Vers:

Zwölf alte Männer vor viel Jahren
täten den Garten wohl bewahren
vor wilden Tieren, Schwein' und Bär'n,
die wollten ihn verwüsten gern,
die lebten, als man zählt fürwahr
neunhundertzweiundsechzig Jahr.

Seine höchste Blüte erreichte der Meistergesang in Nürnberg unter dem Schusterpoeten Hans Sachs (1494—1576), der allein 4275 Meisterlieder, 1700 Erzählungen und Schwänke, 208 dramatische Dichtungen schrieb, von denen uns mehr als die Hälfte erhalten geblieben ist. — Im siebzehnten Jahrhundert begannen die Schulen allmählich einzugehen.

Ihr hauptsächliches Augenmerk richteten die Meistersinger auf geistliche und epische Dichtungen sowie auf gereimte biblische Erzählungen. Die „leges tabulaturae“, kurzweg „Tabulatur“ genannt, bildeten das oberste Gesetz für die Struktur des Liedes. Jedes Lied ward „Bar“ genannt. Es mußte aus einer Anzahl „Gesätzen“ (Abteilungen) bestehen, jedes Gesätz „aus zwee'n Stollen“ (Strophe und Gegenstrophe), „die gleiche Melodei haben sollen“. Jedem Gesätz folgte ein „Abgesang, der sei auch etlich' Strophen lang“ und auf einer neuen Weise aufgebaut. Den Abschluß bildete

ein einzelner Stollen, musikalisch nach der Melodie des letzten Gesätzes behandelt.

Über die weiteren eigentümlichen und für das zünftlerische des Meistersingertums bezeichnenden Einrichtungen sagt Th. Rode, dessen Ausführungen dieser Einleitung zur Grundlage gedient haben: Zur strengeren Bewahrung der Reinheit in Sprache und Prosodie hatte die Zunft ein langes Verzeichnis von verpönten Hauptfehlern (32), die alle ihren Namen haben. Jeder Meistersinger, der ein neues Versmaß erfand, mußte auch zugleich eine neue Melodie geben. Beides ward unter dem Namen der Weise oder des Tones verstanden. Solcher Weisen oder Töne gab es eine große Menge, bis zu Strophen von dreißig und mehr Versen. Sie führten die eigentümlichsten Namen: Die Beerweis, die Brundelweis, die spitzige Pfeilweis, die Blasii-Luftweis, die verschlossene Helmweis, die gelbe Lilienweis, die englische Zinnweis, die Schrotweis, die blutglänzende Drahtweis, der Blutton und der wohl zufälligen Veranlassungen zuzuschreibenden Benennungen mehr. Die Vorsteher der Zunft waren: Der Obermeister, der Kronenmeister, der Büchsenmeister, der Schlüsselmeister und der Merkmeister mit seinen Merkern; Merker, weil sie auf die Fehler in Dichtung und Gesang zu achten (merken) und sie mit Geld zu strafen hatten. Wie andere Zünfte, so hielt auch die Meistersingerzunft ihre Zusammenkünfte auf ihrer Herberge oder Zeche ab. Sie veranstalteten aber auch häufig öffentliche Singschulen (Singübungen) in Kirchen. In Nürnberg luden sie die Zuhörer zu solchen Übungen durch öffentlich ausgehängte Tafeln, die mit Sinnbildern verziert waren, ein. Solche Tafeln zeigten zum Beispiel Christus am Kreuze mit König David, letzterer die Harfe spielend, dann die Geburt Jesu, und eine auch das Bildnis von Hans Sachs zur Verherrlichung der Zunft und als Prototyp aller Zunftgenossen. Die Singschule wurde zu Nürnberg in der Katharinenkirche gehalten. Den Anfang machte ein Freisingen, das heißt, ein jeder, der auch nicht

Meistersinger war, konnte nach freier Wahl singen, was er wollte, er erhielt dafür weder Lob, Tadel, Preise noch Strafe. Dann begann das Hauptsingen, das die Meistersinger selbst und nur von Gegenständen aus der heiligen Schrift hielten, und das der Beurteilung der Merker unterworfen war. Diese saßen auf einer Erhöhung unweit des Altars an einem Tische, der durch einen Vorhang verdeckt war. Diesen Platz nannte man das Gemerke. Der erste der vier Merker gab acht, ob das Gesungene mit dem übereinstimmte, was die vor ihm aufgeschlagene Bibel verlangte; der zweite auf die Prosodie, der dritte auf die Reime und der vierte auf die Melodie. In dieser durften niemals fremde Töne oder leere Verzierungen vorkommen. Alle Merker zeichneten die wahrgenommenen Fehler fleißig auf, und dem, der am glattesten (fehlerfreiesten) gesungen hatte, erteilten sie den Preis. Dies war eine Kette, woran Münzen hingen, auf deren einer — einem Geschenk von Hans Sachs — der König David abgebildet war. Daher hieß dann auch seit Hans Sachs das ganze Gesänge der David und der Sieger der Davidgewinner. Er hatte das Recht, das nächste Mal mit im Gemerke zu sitzen und auf Befragen seine Stimme zu geben. Der es nach ihm am besten machte, wurde mit einem Kranz von künstlichen Blumen geschmückt. Er stand bei der nächsten Singschule an der Kirchentür und sammelte von den Zuhörern Geld ein. Wer einmal Davidgewinner war, hatte das Recht, Lehrlinge der Meistersingerkunst zu erziehen. Meister ward aber erst derjenige, der es verstand, neue Melodien zu erfinden. Wer nur die Fertigkeit des Singens besaß, hieß Sänger. Der Unterricht war kostenfrei. Die Instrumente, worauf die Meistersinger ihre Lieder und Gesänge begleiteten, waren Zither, Fiedel (Violine) und Harfe.

Die wichtigste Quelle für die Darstellung des Zunftwesens der Meistersinger bot Wagner der schon erwähnte Bericht Wagenseils über die „holdselige Kunst“, den er zu Kothners Tabulatur-Regeln teilweise wörtlich benutzt, dem

er auch die Namen der Meistersinger in der Oper entlehnt. Daneben sind auf die Gestaltung des ganzen Werkes aber noch eine Anzahl Dichtungen von Einfluß gewesen, die Wagner zweifellos gekannt und aus denen er bewußt oder unbewußt für sein Buch geschöpft hat. Da kommt zunächst E. T. A. Hoffmanns Erzählung, „Meister Martin der Küfner und seine Gesellen“*) in Betracht, wo ebenfalls die Tochter des reichen, auf sein Handwerk stolzen Bürgers und Zunftvorstandes den Meisterpreis bildet. Auch die Novellensammlung „Norika“**) von August Hagen mit der Schilderung der Singschule der Meistersinger, 1829 erschienen, war sicher Wagner bekannt. Unmittelbarer noch haben die dramatischen Vorläufer eingewirkt: Deinhardsteins Schauspiel „Hans Sachs“***), ferner desselben Dichters Lustspiel „Das Bild der Danae“, in dem sich wiederum das Motiv findet, daß ein Mädchen nur demjenigen zuteil werden soll, der beim künstlerischen Wettbewerb den Preis erringt. Der Wettstreit spielt sich hier unter Malern ab, und wie Hans Sachs dem unredlichen Freier das scheinbar von ihm stammende Gedicht schenkt, so verkauft hier Salvator Rosa das Bild der Danae eines jugendlichen Kunstgenossen, der das Mädchen liebt, dem alten betrügerischen Oheim, der damit den Preis und die Hand der Nichte gewinnen will. „Nie nenn' ich mich als Maler dieses Bildes“, kann Salvator Rosa unbedenklich dem Alten versichern. Die Preiskrönung und die Vereinigung der Liebenden erfolgt wie bei Wagner. Anfang der dreißiger Jahre entstand in Wien ein romantisch-komisches Singspiel in zwei Akten „Hans Sachs“ von Adalbert Gyrowetz, in dem der Titelheld „in vorgerücktem Alter“ ganz ähnlich wie bei Wagner charakterisiert erscheint, während er in der 1840 in Leipzig zuerst aufgeführten Festoper „Hans Sachs“ von Lortzing†) als Jüngling auftritt mit allen Schwächen, die ihm auch in der Quelle des Text-

*) Universal-Bibliothek Nr. 52. — **) Univ.-Bibl. Nr. 5213/14. — ***) Univ.-Bibl. Nr. 3215. — †) Univ.-Bibl. Nr. 4488, Opernbuch Nr. 54

buches, dem Deinhardsteinschen Schauspiele anhaften, dessen Bearbeitung nur zum kleinen Teile von Lortzing selbst, im großen ganzen von dessen Freund und Kollegen Philipp Reger stammt. Hier weisen Handlung, Personen und Situationen zahlreiche Parallelen auf, sogar ein musikalisches Motiv kehrt bei Wagner wieder. Weiter zurückgehend wäre noch Kotzebues Lustspiel „Die deutschen Kleinstädter" mit der Straßenszene im 4. Akt und die Wenzel Müllersche komische Oper „Die Schwestern von Prag", Text nach Hafners Lustspiel von Joachim Perinet zu nennen, in deren erstem Finale sich bereits das gestörte Ständchen, das Nachtwächterlied und die Prügelszene vorgezeichnet findet.*)

Je genauer man aber die früheren Behandlungen des gleichen Stoffes kennt, um so mehr wird man Wagner bewundern müssen, der auf denselben Grundlagen und teils mit denselben Motiven ein alle Vorgänger turmhoch überragendes Werk geschaffen hat, das als Ganzes wie in jeder Einzelheit eine Meisterschöpfung ist, deren künstlerische Form wie ihr rein menschlicher Inhalt sie zu dem Schönsten gesellen, was für die Bühne je geschaffen wurde.

* * *

Erster Aufzug: Die Bühne stellt das Innere der Katharinenkirche in schrägem Durchschnitte dar. Von dem Hauptschiffe, das man nach dem Hintergrunde zu sich ausdehnend denken soll, sind nur noch die letzten Reihen der Kirchenstühle sichtbar, die von andächtig Singenden gefüllt sind, unter ihnen Eva, Veit Pogners Tochter, und deren Begleiterin Magdalene. Den Vordergrund nimmt der freie Raum vor dem Chore ein, der später, als der Gottesdienst beendet ist und die Meistersinger ihre Singschule abhalten, durch einen großen Vorhang gegen das Schiff hin völlig

*) Eingehend ist das Wesen des Meistergesangs behandelt, in „Der Meistergesang in Geschichte und Kunst" von Curt Mey und „Das Singebuch des Adam Puschmann", herausgeg. von Georg Münzer.

abgeschlossen wird. Es ist Nachmittagsgottesdienst zur Einleitung des auf den nächsten Tag fallenden Johannisfestes. Daher singt die Gemeinde zur Orgelbegleitung den Choral zum Lobe Johannes des Täufers, zu dem einst der Heiland kam, um von ihm die Taufe zu empfangen. Die Situation belehrt uns sehr bald, daß sich in die heilige Stimmung des Augenblicks recht weltliche Gedanken eingeschlichen haben. Im Vordergrunde gewahren wir den Junker Walther von Stolzing, der seine Aufmerksamkeit weniger dem kirchlichen Akte, desto nachhaltiger aber der Jungfrau Eva zugewandt hat und diese durch unzweideutige Zeichen seines zärtlichen Interesses nach des Herzens stürmischem Klopfen zu verständigen bemüht ist. Auch Eva schaut weniger in ihr Gebetbüchlein, als über dessen Rand nach dem Ritter hinüber und erwidert trotz Magdalenes warnenden Zupfens dessen Gebärdenspiel in einer Weise, die über ihren Seelenzustand gleichfalls nicht einen Augenblick Zweifel aufkommen läßt. — Der Gottesdienst ist zu Ende, die Leute verlassen die Kirche — ein geeigneter Moment für den Ritter, sich den beiden Frauen zu nähern. Hastig tritt er auf sie zu und bittet Eva um Verweilen, um ein einzig Wort. Eva, die mit der Schlauheit ihres Geschlechts erkennt, wie entbehrlich Magdalene hierbei ist, vermißt plötzlich ihr Brusttuch, das sie im Kirchenstuhle liegen ließ, und findet so schickliche Gelegenheit, die Begleiterin zurückzusenden. Walther dringt in sie, eines nur ihn wissen zu lassen, das ihm Leben und Tod bedeutet. Aber ehe er die Frage ausgesprochen hat, ist Magdalene mit dem Brusttuche zurückgekehrt. Evas Diplomatie sieht sich darum noch keineswegs an ihrem Ende; jetzt vermißt sie auch ihre Spange, die vorhin wohl unbemerkt zu Boden glitt. Während Magdalene das Kleinod sucht, holt der Ritter von neuem zur Frage aus, wird indessen durch die vorzeitige Rückkunft der Begleiterin wiederum an der Aussprache gehindert. — Nunmehr empfindet selbst Magdalene Mitleid: sie entdeckt, daß sie ihr eignes Buch vergaß, und eilt zurück.

Jetzt erst gewinnt Walther Zeit und Mut zu seiner Frage an Eva: „Mein Fräulein, sagt, seid Ihr schon Braut?“ Ein erschreckter Ausruf der Angeredeten mischt sich mit der Begrüßung des Junkers durch die inzwischen zum drittenmal zurückgekehrte Magdalene. Sie betrachtet sich als Beschützerin Evas und drückt nicht ohne Beimischung von Ironie ihr Erstaunen aus, daß der Ritter sich mit Evchens Schutze beschwert habe. Darf sie Meister Pogner seinen Besuch melden? Das gastfreiste Haus ganz Nürnbergs harrt seiner. Schnell hat Eva die Freundin im Flüstertone von den Absichten Walthers verständigt und ihr dessen Frage mitgeteilt. Magdalene zeigt sich arg betroffen und drängt zur Heimkehr, die Walther nicht eher gestatten will, bis er „alles weiß“. Zu guter Zeit stellt sich da des Sachs Lehrbub' David ein. Er ist der erste am Werke für die Herrichtung der heut abend stattfindenden Singschule und findet hier seine Lene, der er von Herzen zugetan ist. Die Aufmerksamkeit Magdalenes teilt sich nunmehr zwischen dem Ritter und dem Geliebten. Zerstreut und sich nach David umschauend, gibt sie die Auskunft, daß die versängliche Frage schwer zu beantworten sei; im gewissen Sinne wäre Evchen Pogner bereits Braut. Nunmehr sucht Evchen die Antwort in ihrer niederschmetternden Wirkung dadurch abzuschwächen, daß sie einwendet, niemand habe bislang den „Bräutigam“ gesehen; aber Magdalene erklärt, daß morgen der Tag des Gerichts sei, das dem Meistersinger zugleich mit dem Preise für das beste Lied Eva als Braut zuerkenne. Obgleich Eva, schnell die Geschwätzige unterbrechend, hinzufügt, daß sie selbst es sei, die dem Manne ihrer Wahl das Reis des Siegers zu reichen habe, ist der Ritter von der Botschaft doch arg betroffen, bis Eva, sich vergessend, dem Geliebten verrät, daß sie ihn oder keinen wähle. Zwar trägt ihr dies Geständnis eine Zurechtweisung durch die Begleiterin ein; allein Eva ist von der Liebe für den Werbenden so erfüllt, daß sie Magdalene um Beistand bittet. Lange schon sah sie

den Ritter im Bilde; glich er nicht dem Dürerschen David, dessen Kiesel den Riesen Goliath zu Boden streckte? Durch eine komische Verwechslung des biblischen David mit dem Lehrbuben des Hans Sachs wird dieser in das Gespräch verstrickt, während der Ritter in großer Aufregung auf und ab schreitet. David plaudert aus, daß er für die Meister hier zur Freiung heut den Ring richte: Lehrlinge, die nicht wider die Tabulatur gesündigt, werden losgesprochen — Meister wird, wen die Probe nicht gereut. Eine Idee durchblitzt Magdalenes Kopf. Ist der Ritter hier nicht am rechten Orte? Mag er Freiung begehren! So lehnt sie sein Angebot, Eva zu Pogner zu geleiten, ab. Er soll Pogner hier erwarten! Und liegt ihm daran, Evchens Hand zu erstreiten, so rückt wohl Ort und Zeit das Glück ihm nah. Er möge sich von David über die Freiung belehren lassen. Macht dieser seine Sache gut, so erwartet ihn daheim ein Leckerbissen aus Pogners Küche. Wird aber der Junker Meister, dann darf David morgen im Fordern noch dreister sein. Auch Walther nimmt einen Trost von Eva mit: er wird sie heute abend sehen. Seinen Lippen entströmt das glühende Geständnis seiner Liebe, das sie innig erwidert. Er wird sie gewinnen, ist's mit dem Schwerte nicht, dann mit dem Gesang vor der Zunft als Meister! Magdalene zieht Eva rasch durch die Vorhänge fort, während David den Mut des Ritters bewundert, daß dieser gleich dem „Meister" entgegenzusteuern gedenkt.

Ein lebensvolles, buntbewegtes Bild entrollt sich nunmehr: Die Lehrbuben der Meistersingerzunft sind eingetreten und beginnen Bänke und Singstuhl für die Freiung herzurichten; Walther ist in dumpfes Brüten versunken. David kommandiert die Schar. Der Bursche ist mehr für die Rede als für die Arbeit und muß manch derbe Neckerei seiner Kollegen einstecken. Die Mahnung Magdalenes hat er indessen nicht vergessen. So bricht er die Gelegenheit, den Ritter in die Geheimnisse zunftgerechter Freiung einzuführen, vom Zaune;

indem er sich vor dem in Gedanken Versunkenen in Positur stellt und mit starker Stimme ruft: „Fanget an!“ Der verwunderten Frage des Ritters folgt der Kommentar: So ruft der Merker, und dann heißt's singen! — Wer der Merker ist? — Davids Staunen wächst. War sein Schutzbefohlener noch nie bei einem Singgericht? Ist er ein Dichter? Ist er ein Singer? Oder war er wenigstens „Schulfreund“ oder „Schüler“? Auf alle Fragen erhält er verneinenden Bescheid und bricht endlich in den Wehruf aus: „Und so gradhin wollt Ihr Meister werden? O Lene, Lene!“ — Gleichwohl beginnt David die Belehrung, indem er mit selbstgefälliger Behaglichkeit seinen eignen Werdegang bei Sachs schildert, wie er neben dem Schusterhandwerk auch den Meistergesang lernte. Die Tabulaturgesetze vom Gesätz, Gebänd, Bar, Stollen, Abgesang schwirren dem Ritter endlich derartig im Kopfe herum, daß er abwehrt: „Hilf Gott! Will ich denn Schuster sein? In die Singkunst lieber führ mich ein!“ — Der arme Bursche! Hätt' er's nur erst zum „Singer“ gebracht. Noch schlagen sich auch in seinem Hirn der „kurze, lange und überlange Ton“, die „Schreibpapier“-, „Schwarz-Tinten“-Weise, der „rote, blaue und grüne Ton“, die „Hageblüh“-, „Strohhalm“-, „Fengel“-Weise, und wie sie alle heißen miteinander. Dem Ritter wird's bei dem „endlosen Töne-Geleis'“ immer schwüler. David fährt unbeirrt fort: Das sind nur die Namen. Nun erst die Lieder singen, die Modulation der Stimme kennen, nicht zu hoch oder zu tief anfangen, mit dem Atem sparen, daß man am Ende nicht überschnappt, „vor dem Wort mit der Stimme nicht summt, nach dem Wort mit dem Munde nicht brummt“, nichts verwechselt, sich nicht irrt, das ist das Schwierige an der Sache. Und doch muß er nicht nur „Singer“, sondern auch „Dichter“ sein, ehe man ihn zum Meister macht. — Der Ritter seufzt, stark entmutigt, gleichwohl von dem Formelkram, wie er sich im Hirn dieses harmlosen Burschen widerspiegelt, sichtlich ergötzt, und fragt: „Wer ist nun Dichter?“ —

Auch das muß David, so sehr ihn seine Freunde drängen, sich des Schwätzens zu entschlagen und bei der Arbeit mitzuhelfen, noch erklären: Hat sich einer zum „Singer" aufgeschwungen und fügt dem richtigen Ton genau den richtigen Reim hinzu, der trägt den Dichterpreis davon. „Meister" aber wird der genannt, der mit eignen Reimen und eignen Tönen eine neue Weise erfand. — Die letzte Mitteilung gibt Walther den alten Mut zurück; nur auf diesem Wege wird es für ihn möglich sein, hier sich Geltung zu verschaffen und sein Ziel zu erreichen. — Während der Zeit haben die Lehrbuben die „Schule" bestellt — aber falsch; sie richteten die „Singschule" her, während „Freiung" sein soll. Da gilt's, im letzten Augenblicke noch energisch einzugreifen; denn die Meister müssen bald erscheinen. So wird denn mit Stuhl, Pult und Merkertafel der Merkersitz aufgestellt. Die Lehrbuben feiern David als den Allergescheitsten, der sicher bei der heutigen Freiung nach der hohen Ehre des „Singers" geizt. Kennt er doch von seinem gestrengen Meister Sachs sehr genau die „Schlag"-, „Arm-Hunger"- und „harte-Tritt"-Weise. Aber der Gehänselte lehnt, gut gelaunt, die sarkastische Huldigung ab: Nicht er stellt sich heute dem Gericht, sondern ein anderer, der nicht „Schüler", nicht „Singer", nicht „Dichter" ist und mit kühnem Sprunge gleich den „Meister"-Himmel zu erreichen hofft — jener Junker dort. Man möge daher das Gemerk sorgfältig richten und dem Merker die Tafel recht zur Hand hängen. — Zu Walther gewendet, erklärt David dann nicht ohne Bosheit die Funktion des gefürchteten Merkers: Sieben Fehler gibt er vor und merkt sie auf der Tafel an; wer über diese Zahl hinauskommt, hat versungen und vertan. Also: Glück auf zum Meistersingen! — Die Lehrlinge tanzen einen Ringelreigen um das Gemerk; der Ritter hat sich, des Gespötts müde, auf einer der Bänke niedergelassen.

Veit Pogner, der Goldschmied, und Sixtus Beckmesser, der Stadtschreiber, treten im Gespräch aus der Sakristei;

sofort ziehen sich die Lehrbuben auf die für sie bestimmte Bank im Hintergrunde zurück und verharren hier in musterhafter Ruhe. — Aus der Unterredung der beiden Meister erfahren wir sofort, daß bei der Preisbewerbung um Evas Hand zum Johannisfeste Beckmesser erfolgreich als Kandidat aufzutreten hofft. Nur über eine Klausel zeigt er sich beunruhigt; sie betrifft Evas Anrecht, die Hand des Werbenden auszuschlagen, sofern er ihr nicht behagt. Trotz Pogners Versicherung, daß er im Wettgesang siegen müsse, daß alle Bedingungen ihm günstig seien, zeigt der mißtrauische Beckmesser wenig Zuversicht zur eigenen Meisterpracht. Immer wieder bemängelt er das Vorrecht Evas auf Zurückweisung; und als ihm Pogner entgegnet, daß es Beckmessers Sache sei, sich als Werber der Tochter genehm und ihren Wunsch dem seinen gefügig zu machen, weiß der Stadtschreiber Pogner nur zu bitten, sein Fürsprecher bei Eva zu sein und ihr zu sagen, wie lieb ihm Beckmesser als Eidam wäre. Pogner verspricht das. — In diesem Augenblicke tritt Walther vor Pogner hin, der, erstaunt darüber, ihn in der Singschule anzutreffen, den Junker begrüßt. Walther hält, offen und frei, wie seine ritterliche Natur es verlangt, mit dem Zwecke seines Weilens an diesem Orte nicht lange zurück: Der Wunsch, ein Meistersinger zu sein und in die Zunft aufgenommen zu werden, beseelt ihn. Andre Meister sind unterdessen hinzugekommen, Knnz Vogelgesang, der Kürschner, und Konrad Nachtigall, der Spengler. Ihnen teilt Pogner hocherfreut die überraschende Botschaft vom Begehren des Ritters mit. — Beckmesser hat bislang abseits grübelnd gestanden: Der Vater läßt von der fatalen Bedingung nicht ab; wie begegnet er dem ihm drohenden Ungemach? Er weiß, daß Eva für ihn nichts übrig hat. Welche Geschmacklosigkeit! Verständen die Frauen sich nur auf den wahren Wert eines Menschen! So aber gilt ihnen schlechtes Geflunker und allerlei Äußerlichkeit mehr als alle Poesie. Aber er wird nichts unversucht lassen, sich das Herz des Mädchens

zu erringen. In stiller Nacht, nur von ihr gehört, will er ihr ein Ständchen bringen und sehen, wie sie sein Lied aufnimmt... Da, durch die Rufe freudiger Überraschung bei den Meistern aus seinen Reflexionen gerissen, fällt sein Blick plötzlich auf Walther von Stolzing. Seine erste Frage ist: „Wer ist der Mensch?", der dann weiter die Bemerkungen folgen: „Er gefällt mir nicht! — Was will der hier? — Wie der Blick ihm lacht! — Holla, Sixtus, auf den hab acht!" Pogner hat sich gern bereit erklärt, den Junker bei der heutigen Freiung vorzuschlagen. Die Meistersinger fanden sich sämtlich ein, als letzter Hans Sachs. So kann die Freiung und Zunftberatung, zu der die Meister entboten sind, mit der Namenverlesung durch Fritz Kothner, den Bäcker, beginnen. Nur Niklaus Vogel fehlt, „als krank entschuldigt". Schon vordem, beim Eintritt Sachs', hat Beckmesser durch hämische Bemerkungen seine Feindseligkeit gegen den Schusterpoeten deutlich verraten; auch bei der Namenverlesung kann er sich nicht versagen, seinen galligen Witz zu üben, wie er überhaupt die Rolle des Geistes, der stets verneint, spielt und mit seinem beißenden Sarkasmus alles bedroht, vornehmlich das, was als echt, erhaben und groß sich hoch über seinen engherzigen Gesichtskreis erhebt und darum zu seiner Kleinheit einen bedrohlichen Gegensatz abgibt. Das haßt er! Er haßt Sachs, haßt Walther von Stolzing — mit einem Worte alles, was ihn überragt und seinem Egoismus sich entgegenstellt. Und dieser Egoismus ist ausgeprägt groß. — Pogner erbittet das Wort für wichtigen Antrag: Morgen, am schönen Johannisfest, vertauscht ein einzig Mal im Jahre die Singschule den Kirchenchor mit der freien Wiese. Auf grüner Au', am Blumenhage, erfreut sie des Volkes Ohr mit ihrem Freigesang. Zu einem Werb'- und Wettsingen sind Preise gestellt. Als reicher Mann, zu dem ihn Gott geschaffen, habe er lange über den Preis nachgesonnen, den er wohl spenden könne. Oft auf seinen Reisen durch deutsche Lande mußte er die bittere Erfahrung machen, daß der

deutsche Bürger bei hoch und niedrig im Rufe eines kargen, verschlossenen Menschen stehe, der nur auf Schacher und Geld sein Augenmerk richte, während er doch, wie hier in der Singschule, einzig im ganzen Reiche die Kunst pflege und so die idealen Güter seines Volkes behüten helfe. Darum will denn Pogner der Welt zeigen, wie hoch ihm deutsche Kunst gilt: Dem Singer, der im Kunstgesang vor allem Volke am Johannistag den Preis erstreitet, soll als Lohn sein einzig Kind Eva mit all seinem Hab' und Gut zuteil werden. — Natürlich erregt die großherzige Versprechung lebhafte Begeisterung bei den Meistern. Eine Bedingung knüpft der Spender jedoch an die Hingabe des Preises: Da es sich um kein lebloses Geschenk, sondern um das Glück eines Menschenherzens handelt, so soll die Braut mit ihrer ausschlaggebenden Entscheidung über dem Rate der Meister stehen. — Das erregt Bedenken! Der Grund, aus dem Beckmesser sich gegen die conditio sine qua non sträubt, ist klar; aber auch Kothner äußert sein Mißfallen darüber, daß mit der Unterordnung der Meister unter das Mägdlein bei mangelnder Übereinstimmung das Urteil der Singschule unfrei wird. Pogner widerspricht und ergänzt seine Rede dahin, daß nur ein Meistersinger, den die Meister selbst krönen, der Freier sein darf; schlägt ihn die Maid aus, so darf sie nie mehr einen andern begehren. — Da meldet sich Hans Sachs mit der Frage, ob Pogner damit nicht schon zu weit gegangen sei. Ein Mädchenherz und Meisterkunst seien doch recht verschiedene Dinge. Der unbelehrte Sinn der Frau gleiche wohl dem des Volkes. Solle daher Pogners Tat dem Volke zeigen, wie hoch die Kunst geehrt wird, so möge doch das Volk selbst Richter sein; man werde sich darauf verlassen können, daß es in sicherem Gefühl für das Rechte mit der Neigung des Mädchens übereinstimmen werde. — Mit diesem Vorschlag hat indessen Sachs ganz und gar kein Glück. Das Volk sollte über die Meistersinger gestellt werden? „Ade dann Kunst und Meisteriön'!" Umsonst weist Sachs

darauf hin, wie er stets für die Zunft und ihre Regeln eingetreten sei, daß er es aber für weise fände, wenn man einmal im Jahre diese Regeln jemandem zur Begutachtung vorlegte, der nichts von der Tabulatur wisse. Da stehe doch dann das Volk, dem die Meister zu gefallen strebten, am nächsten; und als Tag könnte man keinen glücklicheren wählen, als das Johannisfest. — Die Meister lehnen sich dagegen auf, sie wollen nicht, daß die Kunst der Gunst des Volkes nachlaufe, und Beckmesser deutet spöttisch darauf hin, daß der Geschmack des Schusterpoeten seinen Gassenhauern entspräche. Auch Pogner meint, es sei des Guten zuviel auf einmal; so wird sein Antrag in der vorgebrachten Fassung angenommen. — Die Frage Kothners, wer sich als Werber einzuschreiben gedenke, ein Junggesell' müsse es sein, veranlaßt Beckmesser mit der Bemerkung: „Vielleicht auch ein Witwer? Fragt nur den Sachs!" zu einem Seitenhiebe auf seinen „intimen Freund". Allein der pariert sehr geschickt mit den Worten: „Nicht doch, Herr Merker! Aus jüng'rem Wachs als ich und Ihr muß der Freier sein, soll Evchen ihm den Preis verleihn!"

Bei der weiteren Frage Kothners, ob jemand Freiung begehre, meldet Pogner den Junker Walther von Stolzing an, der nunmehr in den Kreis der Meister tritt. Beckmesser verfärbt sich: „Dacht' ich mir's doch! Geht's da hinaus? — Meister, ich mein', zu spät ist's der Zeit!" — Die Meister sind über den neuen Fall in einige Aufregung geraten. Ein Ritter? Soll man sich freuen? Oder bringt's Gefahr? Allein Pogners Fürsprache gilt als gewichtig! So beginnt denn Kothner den Junker nach den Vorschriften der Zunftgesetze wohl zu vernehmen: Zunächst ob er frei und ehrlich geboren sei; die Frage beantwortet Pogner: Er kennt die Stolzings nach Brief und Urkund'. Walther ist der letzte Sproß seines Geschlechts; unlängst verließ er Hof und Schloß, um in Nürnberg Bürgerrecht zu erwerben. Und Sachs weist nicht ohne Seitenblick auf das Vorurteil einiger Meister

nach, daß es hier nicht darauf ankomme, ob der Freiung Begehrende Herr oder Bauer sei, hier frage sich's nach der Kunst allein. — Kothner fährt im Inquisitorium fort: Welches Meisters Gesell' ist der Junker? Walther erklärt sich für einen Autodidakten. Am stillen Herd zur Winterszeit, wann Burg und Hof in tiefem Schnee träumten, lehrte ihm ein altes Buch, vom Ahn vermacht, daß neues Leben aus dem Tode, neuer Lenz aus dem Winterschlafe erstehen. Herr Walther von der Vogelweide ist sein Meister gewesen. — Sachs zeigt wachsendes Interesse an dem Jüngling; er lobt dessen Vorbild, während Beckmesser in philisterhafter Kurzsichtigkeit die Worte des Junkers mißversteht und erklärt: Walther von der Vogelweide sei ja längst tot; wie könne der dem Ritter wohl der Regel Gebot gelehrt haben! — Weiter: In welcher Singschul' der Ritter gelernt? Walther entgegnet: Wenn der Lenz einzog und den harten Winter verdrängte, da hat sich des Buches Poesie inmitten leuchtender Waldespracht in blühendes Leben umgesetzt. Im Wald dort auf der Vogelweid', da lernt' auch er das Singen!... Die Meinung der Meister über den Kandidaten ist geteilt. Vogelgesang lobt die „art'gen Stollen", die Walther soeben geboten; Sachs meint, daß echte Kunst sich durch sich selbst bewähren würde, gleichviel von wem sie stamme; Kothner kommt es vor, als sei der Junker am unrechten Orte, und Beckmessers Sarkasmus bestärkt ihn darin. Allein der Ritter ist fest entschlossen, vor dem Zunftgerichte der Meister darzutun, daß ihm „mit neuer Find', nach Dicht' und Weise eigen, ein Meisterlied" gelingt. Was ihm Winternacht und Waldespracht, was ihm Dichtersanges Wundermacht erschlossen, hier will er's bekennen, und man mag alsdann über ihn richten. — So wird das „Gemerk" bestellt. Da der Junker einen weltlichen Stoff (der Liebe Panier) wählt, bedarf es nur *eines* Merkers. Sixtus Beckmesser schreitet mit höhnischem Lächeln dem Gemerke zu. Ein saures Amt heut'! Mit der Kreide wird's manche Qual geben! Wer

über sieben Fehler verlor, hat versungen! Das mag indessen dem Ritter den Mut nicht nehmen. Noch bevor Beckmesser die Vorhänge des Gemerks schließt, um, den Blicken der andern entzogen, seine Kritikertätigkeit zu beginnen, nickt er mit widerlichem Grinsen dem Ritter zu und befiehlt ihn dem lieben Gott und seiner Gnade.

Währenddessen haben die Lehrbuben die Tafel mit den „Leges tabulaturae" von der Wand genommen und vor Kothner hingestellt, der nunmehr in feierlichem Gevatterbittertone verkündet, was ein Meistergesang alles aufweisen soll. Jeder Bar zeige ein Gemäße strengster Struktur mit unterschiedlichen Gesätzen, deren jedes zween Stollen gleicher Melodie aufweise; jeder Stollen muß aus etlichen Versen bestehen, jeder Vers einen Reim am Ende haben, wie der Abgesang beschaffen sein soll usw. — Nur unter großer Selbstüberwindung nimmt Walther auf dem Singstuhle Platz. Auf die Mitteilung Kothners: „Der Sänger sitzt!" hört man Beckmessers krähende Stimme aus dem Gemerk: „Fanget an!"

Nun soll der Ritter sein Meisterlied beginnen. Nur weniger Augenblicke bedarf er zur Sammlung. Gab ihm der letzte Zuruf des mißgünstigen Merkers nicht Stoff in Fülle? „Fanget an!" So ruft der Lenz in den Wald, aus dem es in tausendfachem Echo zurücktönt. Und rings entsteht ein Schwellen, Knospen, Blühen, überall des Jubels frohes Getön, der Dank an den Frühling, der neues Leben schuf. — Aus dem Gemerk hört man heftige Striche mit der Kreide und Seufzer des Unmuts. Sofort faßt Walther, nur für kurze Weile gestört, den neuen Eindruck auf: In einer Dornenhecke, von Neid und Gram verzehrt, muß sich da der Winter verstecken; dort lauert er, von dürrem Laub umrauscht, auf eine Gelegenheit, das frohe Singen zu stören. Allein das „Fanget an!" ist mächtiger als er! (Hier erhebt sich der Ritter unmutig von seinem Stuhl, ein grober Verstoß gegen die Regeln der Zunft!) Auch ihm ist der Lenz ins Herz eingezogen, er fühlt's an seinen bebenden Schlägen.

In ihm drängt und treibt, knospt und blüht es, neues Leben, das hehre Lied der Liebe quillt ihm über die Lippen ... In diesem Augenblick stürzt Beckmesser, die mit Kreidestrichen bedeckte Tafel in der Hand, aus dem Gemerk. Der Junker erhebt Einspruch gegen die Unterbrechung, da er mit der eigentlichen Weise zum Preise der Frauen erst beginnen will. Aber Beckmesser schleudert ihm wütend die Worte entgegen: „Singt, wo Ihr wollt! Hier habt Ihr vertan!" Die Meister geraten in Aufruhr. Pogner warnt den Merker vor Gereiztheit; doch Beckmesser beweist, daß — solang' er lebt, ward's nicht erhört! — dieser Ritter sich zum Meistergesange meldete, ohne auch nur eine blasse Ahnung von der Regeln Gebot zu haben. Da wimmelt's von falschen Zahlen, Gebänden, Bildern! „Kein Absatz wo, kein' Koloratur, von Melodei auch nicht eine Spur!" Und Kothner fügt in sittlicher Entrüstung noch hinzu: „Und gar vom Singstuhl ist er gesprungen!" Die Meinung der Meister kehrt sich stark gegen Walther.

Jetzt erbittet sich Hans Sachs, der mit zunehmendem Ernste dem Sang des Ritters lauschte, das Wort: Nicht jeder teilt hier die Meinung des Stadtschreibers. Wohl war des Ritters Lied und Weise neu, doch schritt er fest und unbeirrt seinen Weg. Wie könne man hier nach Regeln messen wollen, die gar nicht auf den Fall passen! — Erbost tritt ihm Beckmesser entgegen. Doch Sachs läßt sich nicht beirren. Er wünscht dem Merker weniger Eifer und ein reiferes Urteil. Schreiben doch die Gesetze vor, der Merker werde so bestellt, daß weder Haß noch Liebe sein Urteil zu trüben vermögen. Geht der nun gar auf Freiersfüßen, wie soll es da wundernehmen, wenn er die Lust verspürt, den Nebenbuhler auf dem Singstuhle vor der ganzen Zunft bloßzustellen! — Die Erregung ist, trotz Pogners Mahnung zur Ruhe, nahe daran, in offenen Streit überzugehen. Beckmesser wird ganz persönlich; er rät Sachs, anstatt Historien, Spiele und Schwänke zu schreiben, lieber sein Schusterhandwerk

ordnungsgemäß zu betreiben und bessere Schuhe zu liefern. Sachs verspricht ihm dagegen, unter Dank für die Mahnung, ein Sprüchlein auf die nächsten Sohlen zu schreiben, das seiner würdig sei. Zunächst aber müsse man das Lied des Ritters zu Ende hören. Walther ist auf den Protest der Meister hin in großer Erregung auf den Singstuhl gesprungen; Sachs gibt ihm den Rat: „Singt dem Herrn Merker zum Verdruß!“ So nimmt der Ritter in übermütig-verzweifelter Stimmung sein Lied wieder auf, während Beckmesser dem Kreise der Meister weitschweifig beweist, was für unverzeihliche Verstöße da vorgekommen sind, und sie alle (auch Veit Pogner, nur Hans Sachs nicht) zu seiner Meinung bekehrt. Über all dem Streit und Gezeter, der Entrüstung und dem Haß aber schwingt sich Walthers begeisterter Gesang strahlend empor: Die Eule in finsterer Dornenhecke, der Raben heiser krächzender Chor, all die Elstern, Krähen und Dohlen vermögen nichts gegen den leuchtenden Lenz und das jubelnde Jauchzen. Auf goldenen Flügeln schwingt sich seine Phantasie empor, in der ätherklaren Luft selig sich wiegend. In Not erwuchsen ihr die Flügel, die ihn der heimischen, grünen Vogelweide seinem lieben Meister entgegentragen, wo er zu liebster Frauen Ehre, ungestört durch „Meisterkrähen“, sein stolzes Minnelied hell und hehr erklingen lassen kann. — Nur einer hat in all dem bunten Wirrwarr dem Sänger mit gesteigertem Entzücken gelauscht: Hans Sachs. Welche Kühnheit! Welche Schönheit! Wollten doch die Meister nur zuhören! Doch keiner hat ein Ohr für diesen wahren Dichter, dem das Herz auf dem rechten Flecke sitzt. „Macht er, Hans Sachs, wohl Vers' und Schuh', ist Ritter der und Poet dazu!“ — Walther hat mit einer stolz verächtlichen Gebärde den Singstuhl verlassen und sich zum Fortgehen gewendet. Die Lehrbuben tanzen zum Blumenkranzliede um das Gemerk. Die Meister verkünden einstimmig das: „Versungen und vertan!“ Alle gehen in Aufregung auseinander. Die Lehrlinge helfen mit ihrer Aufräumarbeit den Tumult

noch vergrößern. Hans Sachs ist im Vordergrunde allein zurückgeblieben. Sinnend und wie in Träume versunken schaut er auf den leeren Singstuhl. Wie aber die Burschen auch diesen wegschaffen, schreckt er aus seinen Gedanken auf und wendet sich mit einer halb ärgerlichen, halb humorvollen Gebärde ab.

Zweiter Aufzug: Abend ist's geworden, ein milder, schöner Sommerabend, als stimmungsvolle Einleitung des frohen Johannisfestes. Vor uns liegt eine Straße Alt-Nürnbergs im Querdurchschnitte, nach dem Hintergrunde zu krumm abbiegend. Im Vordergrunde links das einfache Haus des Hans Sachs mit geteilter Ladentür, die zur Werkstatt führt, und einem Fliederbaum, dessen Zweige bis in den Laden hineinhängen — rechts das stattlichere Haus Veit Pogners, vor dem steinernen Treppenabgang eine dickstämmige Linde mit Steinbank. Die Lehrbuben sind dabei, die Fensterläden nach der Gasse von außen zu schließen, weil die Dämmerung anbricht. Sie singen ihr frohes Lied auf den morgenden Johannistag und hänseln wieder David, der, etwas sentimental gestimmt, sich selbst das Blumenkränzlein aus Seiden fein wünscht, damit er seine Lene heimführen kann. Da erscheint sie, die den Burschen eben in Gedanken beschäftigt, am Arm ein Körbchen mit den versprochenen Leckerbissen, und sucht sich unbemerkt David zu nähern. Im Anfang verkennt der Angerufene ihre Stimme und wähnt sich ein Opfer kameradschaftlicher Neckerei; dann aber eilt er auf sie zu. Sie bringt ihm was Gut's. Jedoch zuvor muß sie wissen, wie's mit dem Ritter steht. Davids Mienen werden länger: Ach, da steht's bitter! Versungen und vertan! — Magdalene ist höchst bestürzt. Liegen die Dinge so, dann hat auch der Bursche seines Amtes schlecht gewaltet und verdient die Leckerbissen nicht, nach denen er schon lüstern die Hand ausstreckt. Sie weist ihn heftig zurück und eilt mit Gebärden der Trostlosigkeit in Pogners Haus zurück. Die andern Buben haben natürlich den Vorfall beobachtet

und beglückwünschen David zur Wahl der Liebsten, die ihm „den Korb nicht gegeben" hat, um dann wieder das Lob des Johannistags anzustimmen, wo ein jeder freit wie er mag: Der Alte die junge Maid (Beckmesser — Eva), der Bursche die alte Jungfer (David — Magdalene). David ist eben im Begriff, wütend dreinzuschlagen, als Sachs aus der Gasse tritt und Ruhe stiftet, indem er die Lehrbuben zerstreut und David in die Werkstatt an die Arbeit verweist.

Vom Spaziergange heimkehrend, werden jetzt Pogner und Eva sichtbar. Beide wandeln schweigend nebeneinander, die Tochter am Arm des Vaters. Pogner beschäftigt die Freiung Walthers noch stark. Er denkt der Worte Sachs', will wohl mit diesem noch reden, gibt's aber dann auf, als er David drüben im Rahmen der Halbtür beim Schein der Schusterlampe an der Arbeit sieht, und wendet sich der gleichfalls mit ihren Gedanken beschäftigten Eva zu. Er bemißt ihr Glücksgefühl nach dem seinigen. Sagt es ihr nicht jeder Herzschlag, welch ein Ehrentag morgen für sie anbreche, wo sie vor Nürnbergs Volk das Siegesreis dem Meister ihrer Wahl erteilen soll? Aber ein liebendes Mädchen hat andre Ideale; bei ihm spielt der Stolz der Repräsentation weniger eine Rolle, als das stürmische Verlangen des Herzens. In ihren Fragen verrät sich ihr Sinnen: „Muß es ein Meister sein?" Und später, als Magdalene ihr zuwinkt, da sie Wichtiges mitzuteilen hat, entschlüpft gar der Name des „Junkers" ihrem Munde. Sie will den Vater ausforschen über den Verlauf der Freiung. Doch was sie von Pogner erfährt, klingt nicht eben tröstlich: „Ward sein nicht froh!" Und wie sie den Vater mit selbstsüchtiger Besorgnis ins Haus geschafft hat, erfährt sie die schlimme Botschaft von Magdalene: „Versungen und vertan!" — Hilf Gott, was ist da zu tun in aller Seelenangst? Vielleicht weiß Sachs Rat! Die Freundin schlägt vor, Sachs nach dem Abendessen aufzusuchen, damit der Vater nichts merke. Auch hat sie noch einen Auftrag auszurichten. Eva glaubt, er stamme

von Walther; als sie jedoch von Lene erfährt, daß Beckmesser der Absender sei, fertigt sie die Botschaft mit den Worten ab: „Das mag was Rechtes sein!“ und verschwindet, von der Begleiterin gefolgt, im väterlichen Hause.

Unterdessen ist es mehr und mehr Abend geworden. Sachs betritt in leichter Hauskleidung die Werkstatt. David soll ihm Tisch und Schemel an die Tür rücken und sich dann zu Bett legen. „Wach auf beizeit! Verschlaf die Dummheit, sei morgen gescheit!“ Die neugierigen Fragen des Lehrbuben weist er kurz ab, um allein zu sein. Als er die Arbeit beginnen will, überkommt ihn ein seltsam-träumerisches Gefühl. Der Hammer entsinkt seiner Hand; er lehnt sich, mit dem Arm auf den geschlossenen Unterteil des Ladens gestützt, zurück. O dieser Fliederduft, der so berauschend auf ihn einströmt, wie löst er weich die Glieder! Wie drängt er zur Äußerung! Und doch, was weiß er als arm-einfältiger Mann zu sagen? Besser wär's, die Poesie des duftenden Baumes in lauschiger Sommernacht ließe ihn frei, damit er das Leder strecke und nicht an Poeterei dächte! — Und doch, der Versuch, die Arbeit aufzunehmen, schlägt fehl. „'s will halt nicht gehn!“ Das Lenzeslied des Junkers in der Freiung wallt und wogt noch mit seiner süßen Weise in der Brust auf und nieder. Er kann's nicht verstehen und doch auch nicht vergessen. Wie könnt' er fassen, was unermeßlich schien! „Kein' Regel wollte da passen, und war doch kein Fehler drin. Es klang so alt und war doch so neu, wie Vogelsang im süßen Mai: Wer ihn hört' und wahnbetört sänge dem Vogel nach, dem brächt' es Spott und Schmach. Lenzes Gebot, die süße Not, die legten's ihm in die Brust: nun sang er, wie er mußt'! Und wie er mußt', so konnt' er's . . . Dem Vogel, der heut' sang, dem war der Schnabel hold gewachsen; macht' er den Meistern bang', gar wohl gefiel er doch Hans Sachsen!“ . . .

Aus den Träumereien reißt ihn Evas Nahen. So spät noch spricht sie bei ihm vor? Gewiß wegen der neuen

Schuhe! — Fehl geraten! Sie hat sie noch gar nicht probiert, so schön und reich geziert sie auch sein mögen. — Sachs forscht mit Humor nach dem Anliegen ihres Herzens; er hat es mit dem Hinweise, daß sie die Schuhe morgen als Braut tragen soll, bald zutage gefördert. „Wer wäre denn Bräutigam?" Den kennt zwar keiner; doch weiß es ja die ganze Stadt, daß sie Braut ist, und damit hat die Sache gute Gewähr. So umkreisen die beiden in scherzhaftem Frage- und Antwortspiel die Herzensnot Evas, bis diese endlich in ihrer Verzweiflung Sachs ob seiner Unzartheit ausschilt. Das gibt ihm Gelegenheit, sie weiter zu prüfen. Gewiß: Wachs und Pech sind seine Werkzeuge. Für ihre Schuhe nahm er Seidenfäden. Doch die Schuhe, die er eben unter dem Hammer hat, müssen mit dichteren Fäden bearbeitet sein; sie gehören einem derberen Gaste, einem Meister stolz auf Freiersfüßen — Herrn Stadtschreiber Sixtus Beckmesser. Eva fährt auf: „So nehmt nur tüchtig Pech dazu: da kleb' er drin und laß mir Ruh'!" — Sachs, der Schelm, weist auf den repräsentablen Bewerber hin, der doch Junggesell' sei, und Eva findet Gelegenheit, durch ihre eingestreute Frage: „Könnt's einem Witwer nicht gelingen?" Sachs auf den Zahn zu fühlen. Sachs erklärt gutmütig dieses Ansinnen mit dem Hinweise auf sein Alter für töricht und lehnt auch die weiteren Fragen Evas nach dieser Richtung hin ab. Wohl trägt er sie in seinem Herzen so manches Jahr seit der Zeit ihrer Kindheit, da er sie auf den Armen wiegte! Nähm' er sie jetzt in sein Haus, so hätte er ein Weib und ein Kind zugleich; das wär' ein gar lieber Zeitvertreib! — Wenn nun aber Beckmesser morgen „ihm unter der Nas' weg von allen" die Eva ersingt? — Nun, Sachs kann's nicht wehren! Mag sie sich doch an den Vater wenden, der die Bedingungen des Preisgerichts gestellt! — Wie aber Eva, den Tränen nahe, darauf hinweist, daß sie nicht zu ihm gekommen wäre, wenn sie daheim Trost fände, wird auch Sachs gerührt und erzählt ihr, wie ihm der Kopf kraus

sei von all den Sorgen und Wirren, die er heute in der Singschule bei einer Freiung erlebte. Ein Junker versang da ohne Gnade! Ihrer lebhaften, fieberisch gesteigerten Anteilnahme, die dem Scharfblick des Freundes nicht entgeht, begegnet er mit der Erklärung, daß es für den Freiung begehrenden Ritter keine Rettung gäbe: „Meister wird der in keinem Land! Denn wer als Meister ward geboren, der hat unter Meistern den schlimmsten Stand!“ — Magdalene ruft nach Eva und teilt ihr mit, daß der Vater sie verlangt. Aber Evchen kann jetzt in diesem Augenblicke Sachs unmöglich verlassen. Hastig fragt sie, ob der Fremde denn keinen einzigen der Meister zum Freunde gewann. Da kommt sie indessen bei Sachs bös an! „Das wär' nicht übel! Freund ihm noch sein! Ihm, vor dem all' sich fühlten so klein!“ Dieser Junker Hochmut soll die biederen Nürnberger Philister in Ruhe lassen und ihnen ihr schönes Meistergebäude nicht über den Haufen rennen! Anderswo erblühe ihm sein Glück! — Damit hat Sachs in herbem Sarkasmus den stärksten Trumpf ausgespielt, von dem er wohl weiß, daß Eva seine symbolische Bedeutung nicht versteht. Sie faßt die Rede wortgetreu auf und läßt nunmehr auch ihre Verstellung fallen, die sie ohnehin nur mühsam bewahrte: „Ja, anderswo erblühe ihm das Glück! Nicht hier bei den garst'gen, neid'schen Mannsen“ — hier, wo alles ihr so kalt und herzlos entgegentritt! Hier riecht's nach Pech! Brennte man's lieber, so würde man wenigstens warm! — Ohne Abschied eilt sie von Sachs fort auf Magdalene zu.

Auch die hat ihre liebe Not. Beckmesser verriet ihr, daß er seiner „Herzallerliebsten“ zur Nacht ein Ständchen bringen will und mit dem Liede ihre Gunst zu erringen hofft. Sie selbst macht sich Vorwürfe, daß sie David heute zu streng behandelt hat. — Sachs aber weiß genug. Für ihn heißt's nun: Schaff Rat! Er schließt die obere Ladentür so weit, daß nur ein schmaler Späherritz bleibt, und macht sich so, selbst alles beobachtend, unsichtbar. — Zwar mahnt Magdalene

zur Heimkehr, doch Eva erklärt, nicht eher das Haus betreten zu wollen, bis sie den teuersten Mann gesehen. Versprach er ihr doch zu kommen. — Was aber soll mit Beckmesser geschehen? Auch dafür weiß Evas Schlauheit Rat: Mag die Freundin in der Kleidung der Pognerstochter am Fenster erscheinen, während sie selbst in Magdalenes Kleidung beim Ritter verweilt. Schon hört man im Innern des Hauses Pogners Ruf nach Eva, die er vermißt — da erscheint Walther von Stolzing in der Gasse. Mit einem leisen Schrei reißt sich Eva von Magdalene los und stürzt dem Kommenden entgegen. Magdalene eilt ins Haus zurück.

Die Liebenden geben sich weltvergessen dem Glücke des beseligenden Angehörens hin — Eva in hellem Entzücken über sein Kommen, Walther dem frohen Gefühle die schlimme Meldung untermischend, daß er nicht nach ihr die Hand ausstrecken dürfe, da ihn die Meister nicht würdig befanden. Zwar sucht sie seine Not zu lindern durch den Hinweis, daß sie es ist, die den Preis zu vergeben habe; doch er erinnert sie an des Vaters Willen, an die Bedingung, daß der Bewerber ein Meistersinger sein müsse. Und dann ergeht er sich, leidenschaftlich erregt, in einer Flut von Verwünschungen gegen diese Reimgesetze-Kleisterei der Zunft, die ihn verhöhnte und verspottete, wo er doch des Herzens tiefsten Born erschloß. Wär's ihm wenigstens vergönnt, mit dem Schwerte dreinzuschlagen und sich die Liebste zu erkämpfen ... Da, horch! Aus nächster Nähe ein starker Hornruf! Walther legt mit emphatischer Gebärde die Hand an seine Waffe und starrt wild vor sich hin. Seine aufgeregte Phantasie spiegelt ihm Kampf und Ringen gegen feindliche Gewalten vor. Die Geliebte besänftigt ihn schnell. War es doch nur des Nachtwächters Horn! Vor dem Manne öffentlicher Ordnung möge er sich unter der Linde verbergen, bis sie zurückkehrt. — Sie verschwindet im Hause, der Nachtwächter erscheint und singt sein eintöniges Nachtlied die Gasse hinab; das Hornsignal zeigt den braven Nürnbergern an, daß sie sich in trefflicher

Hut befinden. — Auch Sachs steht an seinem Lauscherposten auf Wacht: Üble Dinge sind da im Werke, eine Entführung. Also heißt's: Aufpassen!

Bald kehrt Eva in Magdalenes Kleidung zurück, zum Entzücken Walthers. Sie drängt zur Flucht; denn sie ist entschlossen, um jeden Preis dem Wettsingen zu entgehen und dem Geliebten für immer anzugehören. Wie sich das Paar der Gasse zuwendet, läßt Sachs den hellen Lichtschein seiner Schusterlampe auf die Straße fallen, so daß die Liebenden, plötzlich in voller Beleuchtung dastehend, scheu zurückweichen. Nach rechts gibt's auch keinen Ausweg, weil man dort auf den Wächter stößt. Schon will der verzweifelte Ritter Gewalt anwenden und dem Schuster das Licht löschen, da erscheint — o wehe! — als drittes Hindernis der Stadtschreiber Beckmesser mit der Laute auf der Bildfläche. Die Situation wird hochkomisch trotz der desperaten Lage der Liebenden. Mit Mühe nur und unter dem Aufgebote aller Überredungskunst vermag Eva den Ritter, der sich auf den verhaßten Merker stürzen will, zurückzuhalten und neben sich in den Schatten der Linde zu zwingen. Für Sachs kommt Sixtus Beckmesser wie gerufen, da er ihm den Ausweg aus all den Wirrnissen weist. Schnell hat der Schuster seinen Arbeitstisch vor die Tür gestellt. Als der Stadtschreiber, der ungeduldig auf seinem Instrument zu präludieren beginnt und verliebte Blicke nach Evas Fenster hinaufwirft, sein Ständchen anstimmen will, kommt ihm Sachs mit dem derben Schusterliede, den dröhnenden Schlägen seines Hammers auf das Leder, zuvor und stört die ganze Illusion. Beckmesser ist außer sich, Eva wittert in dem Liede auf die „Eva aus dem Paradies" eine gegen sie gerichtete Spitze, Walther drängt zur Tat, da die Zeit ungenutzt verstreicht. Sachs läßt sich nicht irre machen. Trotz allen Schimpfens des Stadtschreibers stimmt er den zweiten Vers seines Sanges an, dann auch den dritten, und bringt damit die drei Harrenden in helle Verzweiflung, vor allem Beckmesser, der zu

seinem Entsetzen wahrnimmt, wie oben im geöffneten Fenster die Gestalt der Geliebten (Magdalene in Evas Kleidung) sichtbar wird. Er erkennt, daß hier mit Gewalt nichts zu erreichen ist; so legt er sich aufs Paktieren. Sachs zeigt sich im Anfang wenig geneigt. Er hat dem Merker so manches nachzutragen und labt sich an dem halb rabiaten, halb bittenden Gebaren des in seine Hände Gelieferten. Nach längerem Diskutieren kommt man dahin überein, daß Sachs mit seinem Schusterhammer den „Merker am Ort" über das Minnelied des Stadtschreibers abgeben soll. Während des bizarren Präludierens überkommt Eva, die bisher in Sachs einen Feind ihrer Liebe zu erblicken wähnte, eine Ahnung von der echten Freundschaft des Verkannten. Sie sinkt wie betäubt an Walthers Brust und verharrt so während des Folgenden.

Beckmesser hat begonnen. Er kommt mit seinem gegen Metrum, Prosodie und Melodie verstoßenden, urkomisch-verschnörkelten Gesange nicht weit; die dröhnenden Merkerschläge Sachs' mit dem Schusterhammer, die jeden Fehl gewissenhaft verzeichnen, machen ihn „ganz verwirrt". Noch einmal fängt er an; drei Fehler sind ihm vorgegeben. Aber bald tritt der Hammer in neue Aktion. Und da Beckmesser, der bei jedem Schlage schmerzlich zusammenzuckt, gewahrt, daß die Gestalt am Fenster zurückzutreten sich anschickt, singt er in heller Wut darauf los, immer lauter und lauter, um die Hammerschläge zu übertönen. Sachs hat bei seinem Merkergeschäfte des Stadtschreibers Schuhe fertiggestellt und teilt Beckmesser dies lachend mit. Allein der hat seine vermeintliche Angebetete im Auge, die bei dem Höllenlärm um stille Mitternacht recht unruhig wird. Das laute, unmelodische Lied des Stadtschreibers scheucht die Nachbarschaft aus dem Schlummer. Die Fenster öffnen sich und herbe Urteile über den „schreienden Esel" werden laut. David ist ebenfalls wach geworden. Mit einem Blicke überschaut er die Situation. Am Fenster droben erkennt er seine „Lene" in

Evas Tracht, auf der Straße den verhaßten, liebegirrenden Stadtschreiber. Mit einem Satze ist er zum Fenster hinausgesprungen und beginnt den Rücken Beckmessers mit einem Knüppel zu verbläuen, nachdem er zuvor die Laute zerschlagen. Das Schreien Magdalenes und die Hilferufe des Überfallenen locken die Leute an die Fenster und aus den Häusern. Natürlich sind die Lehrbuben und Gesellen obenan. Sie freuen sich alle der verdienten Lektion und helfen den allgemeinen Tumult erhöhen. Ihn sucht Walther zu benutzen, um mit Eva zu entfliehen. Doch Sachs hat die beiden nicht aus dem Auge gelassen. Schnell springt er dazwischen, stößt Eva in Pogners Arme, der unterdessen ebenfalls im Haustore erschienen ist und im Dunkel Magdalene zu greifen wähnt. Den Junker packt Sachs am Arme, haut dann David mit dem Knieriemen eins über, stößt ihn mit einem Fußtritte in den Laden und führt Walther ebenfalls gewaltsam in sein Haus, um sofort die Tür fest hinter sich zu schließen.

Aus nächster Nähe ertönt das Horn des Nachtwächters. In hastigem Gedränge strebt die Menge den Häusern zu, schnell wird's leer auf der Gasse. Beckmesser hat sich schon zuvor mit zerschlagenem Instrument und Rücken durch die Menge eilig geflüchtet, nachdem ihn Sachs von seinem Peiniger befreit. Der Vollmond lugt hinter dem leichten Gewölk hervor und scheint hell in die Straße hinein. Der Nachtwächter schlürft heran, reibt die Augen und schaut sich kopfschüttelnd um. War's ihm doch im Traume, dem er eben entrissen, als habe er Lärm und Getümmel gehört! Merkwürdig, wie natürlich die Täuschung war! So vermag er denn den Leuten zu verkünden, daß die Glocke eilfe geschlagen habe und sie sich vor Gespenstern und Spuk bewahren mögen. Langsam schreitet er die Gasse hinab, in der Ferne verklingt sein Hornruf und löst sich auf im Rauschen und Wispern der Johannisnacht.

Dritter Aufzug: Sachs' Werkstatt! Durch die Blätter und Blüten der Blumen am Fenster strahlt das helle Sonnen-

licht des Johannismorgens. Der Meister sitzt in seinem großen Lehnstuhle, vertieft in die Lektüre eines Folianten. David, zum Fest auf der Pegnitzwiese von Magdalene mit bunten Bändern geschmückt, auch mit einem Korbe voll Kuchen, Wurst und Blumen versehen, tritt ein, ohne seinen Herrn im Studium zu stören. Das böse Gewissen regt sich im Burschen; die vergangene Nacht mit ihren Geschehnissen lastet schwer auf seiner Seele. So versucht er es auf alle erdenkliche Art, sich Sachs schmeichelnd zu nähern: Die Schuhe sind pünktlich beim Stadtschreiber abgegeben — die Lene ist ein braves Mädchen, um ihretwillen hieb er gewissen Leuten den Buckel voll, Blumen und Bänder bescherte ihm ihre Liebe ... Umsonst! Der Meister hört nichts! Da plötzlich schlägt Sachs mit großem Geräusch den Folianten zu, daß David vor Schreck auf die Knie sinkt. In dieser Position erblickt Sachs verwundert den festlich geschmückten Burschen, die Blumen, die Bänder. Freundlich fragt der mit seinen Gedanken fernab Weilende nach der Bedeutung des Tages und wird nun daran erinnert, daß ja heut' Johannisfest ist, sein eigner Namenstag (denn „wer am Ufer des Jordans Johannes war genannt, an der Pegnitz hieß der Hans"). Das Sprüchlein, das David zu singen hat und das er erst zerstreut nach der Beckmesserständchen-Weise anstimmt, um sich schnell zu verbessern, weiß er gut. Und als er die Freundlichkeit seines Herrn wahrnimmt, wird er sogar so dreist, ihm den Vorschlag zu machen, er möge zur Feier des Tages eine Meisterin ins Haus bringen. Redeten doch die Leute schon allerlei; und den Beckmesser sänge er jederzeit nieder!

Gütig entläßt ihn Sachs, der sich danach sehnt, mit seinen Gedanken allein zu sein. Sie gelten dem Wahne, der allzeit die Menschen geplagt und ihnen des Daseins Freude vergällt hat. So auch im guten Nürnberg, das so friedlich in Deutschlands Mitten liegt. Hatte er nicht gestern abend des Wahnes Faden in der Hand, als draußen auf

der Gasse die betörte Menschheit gegeneinander zu rasen begann? „Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht; der hat den Schaden angericht'. Der Flieder war's: Johannisnacht!" Nun aber ist der Johannistag gekommen, mit ihm seine schwere Aufgabe, den Wahn fein zu lenken, damit er ein edles Werk vollbringe ...

Junker von Stolzing unterbricht den Meister in seinen Betrachtungen. Nach herzlicher Begrüßung berichtet Walther, daß er einen wunderschönen Traum gehabt habe. Sachs bittet ihn zu erzählen, ihn zu deuten und so die Mission echter Dichtkunst als Wahrtraumdeuterei zu erfüllen. Allein der Ritter verspürt nach all den Geschehnissen in der Singschule keinen Mut in sich. Sachs nimmt die Meister und ihre Eigentümlichkeiten in Schutz. „Wer Preise erkennt und Preise stellt, der will am End' auch, daß man ihm gefällt. Eu'r Lied, das hat ihnen bang' gemacht; und das mit Recht: denn wohl bedacht, mit solchem Dicht- und Liebesfeuer verführt man wohl Töchter zum Abenteuer; doch für liebseligen Ehestand man andre Wort' und Weisen fand." — Mit dieser Wendung von stürmischer Leidenschaft zu abgeklärter Ruhe führt Sachs seinen immer aufmerksamer lauschenden Schüler ins Meisterlied ein: Im Lenz, in holder Jugendzeit, wenn hundert mächt'ge Triebe die Brust weiten, da mochte es wohl vielen gelingen, ein schönes Lied zu singen, weil der Lenz aus ihnen sprach. Doch wer nach Sommer, Herbst und Winterszeit trotz Sorgen und häuslichem Ungemach einen ergreifenden Sang zuwege bringt, den nennt man mit Recht einen Meister. Die Meisterregeln helfen, beizeiten gelernt, wohl bewahren, was im Lenz der Jugend unbewußt das Herz erfüllte. Auch der Meistergesang ist aus dem Bedürfnis hervorgegangen, in des Lebens Nöten ein Bild holder Jugendzeit zu bewahren und es zu eigner Erquickung aufzufrischen, so oft es geht. — So möge Walther den schönen Morgentraum im Liede festhalten; während er die Vision zur tönenden Poesie formt, will Sachs mit Tinte,

Feder und Papier seines Amtes als Niederschreibender walten. Der Junker findet sich endlich bereit. So entsteht die selige Morgentraum-Deutweise, mit der er später Eva und die güldne Meisterkette erringt: der Sang vom Paradies und Parnaß, von Eva und der Muse, die sich ihm nahte und mit heiligem Kusse ihn begeisterte. Bei der Ausspinnung des Sanges reißt Walther die Entzückung zu immer glühenderem Ausdruck fort. Sachs hat mit sichtlicher Rührung geschrieben. Zwei Bar stehen auf dem Papier; noch fehlt der dritte, des Traumes Deutung. Doch zu ihr vermag sich der Dichter jetzt nicht aufzuschwingen. „Kommt Zeit, kommt Rat," meint Sachs und gibt dem jungen Freunde das Geleit in sein Gemach, wo jener sich festlich schmücken soll. Die Niederschrift der Morgentraum-Deutweise ist auf dem Tische der Werkstatt liegen geblieben.

Kaum haben die beiden den Raum verlassen, als Beckmesser „in sehr leidendem Zustande", fast fieberisch erregt und noch unter dem Eindrucke der Erlebnisse letzter Nacht, hereinhinkt. Nach langem stummen Meditieren bleibt er am Tische stehen und findet hier — das „Werbelied des Schusters". O, nun wird ihm alles klar! Eilig versteckt er das Papier in der Tasche, als er die Kammertür sich öffnen hört. Sachs tritt im Festgewande ein. Der Stadtschreiber kühlt zunächst in weidlichem Geschimpf sein Mütchen an ihm, indem er Sachs nicht allein als schlechten Schuster, sondern auch als schlimmen Ränkeschmied verklagt, der all das Unheil nur über ihn heraufbeschworen habe, um selbst desto sicherer als Sieger aus dem Preisgericht hervorzugehen. Sachs belehrt ihn über seinen Irrtum; allein Beckmesser hat den Beweis schwarz auf weiß in der Tasche. Trotz des Protestes will der Merker nicht an die gegenteiligen Versicherungen seines „intimen Feindes" glauben, bis ihm dieser die Handschrift zur freien Benutzung überläßt. Sofort schlägt der Haß Beckmessers in das Gegenteil um. Wie gelegen kommt ihm das Lied, nachdem heut' nacht sein Sang „der

Pognerin bang'" gemacht hat! Und nun gar ein Lied von Sachs! Begraben sei Hader und Zwist! — Seinen Verdacht, daß man ihm eine Falle stellen könne, zerstreut Sachs mit dem Gelöbnis: Nie würde er sich rühmen, das Poem verfaßt zu haben. Doch empfiehlt er sorgfältiges Studium der schweren Weise. Jetzt ist Beckmesser an der Reihe, ihn zu beruhigen: Er, der in Ton und Melodie Unübertroffene, werde schon das Richtige zu finden wissen! In hochkomischem Enthusiasmus hinkt er von dannen, während Sachs dem törichten Menschen mitleidvollen Blickes nachschaut.

Evchen erscheint in strahlender Festkleidung, aber mit bangen Mienen. Wer sieht, wo bei all dem Gepränge sie „der Schuh drückt!" Der Schuh? Sachs faßt als Schelm die Sache wörtlich auf, heißt sie den Fuß auf den Schemel beim Werktisch setzen und probt den Schuh, der bald zu eng, bald zu weit sein soll. In diesem Momente tritt Walther in glänzender Rittertracht aus der Kammer und bleibt beim Anblick Evas, die einen leisen Schrei ausgestoßen hat, wie gebannt stehen. „Aha, da sitzt's! Nun begreif' ich den Fall!" meint Sachs, der so tut, als gewahre er nichts, zieht ihr den Schuh ab und macht sich an ihm zu schaffen: Das ist nun sein Los! Tag und Nacht immer schustern! Säng' ihm doch wenigstens zur Arbeit einer, dem heut' ein schönes Lied gelang, den dritten Vers mit der Deutung! Da entströmt wundersüßer Gesang den Lippen des Junkers, der seines Traumes Wahrheit vor sich erschaut und das vordem unterbrochene Lied, von hehrer Begeisterung getragen, beendet — sein Meisterlied! Nun erst fühlt Eva, wie schwer sie Sachs verkannte, und wirft sich schluchzend an seine Brust. Der reißt sich, wie unmutig, endlich von ihr los und läßt sie so in die Arme des inzwischen herangetretenen Walther von Stolzing gleiten. Dort ist ihr Platz und ihres Sehnens Ort! Von Tristan und Isolde kennt er ein traurig Stück: „Hans Sachs war klug und wollte nichts von Herrn Markes Glück." Magdalene und David sind ebenfalls eingetreten.

So wird in Anwesenheit der fünf die neue Meisterweise feierlich aus der Taufe gehoben mit dem Namen der „Morgentraum-Deutweise". Da aber ein Lehrbub' kein Zeuge sein kann und David den Spruch heut' gut gesungen hat, schlägt ihn Sachs zum Gesellen. Von allen Gesichtern leuchtet die strahlende Freude seliger Hoffnung. Von ihr beseelt, schicken sie sich zum Gange nach der Festwiese an, wo die Entscheidung ihrer harrt.

Verwandlung: Buntes Leben und Treiben herrscht auf der von der Pegnitz durchschlängelten Wiese vor den Toren Nürnbergs. Unablässig strömen feiertäglich geputzte Menschen heran, beflaggte Kähne setzen die Ankömmlinge ab. Zelte mit Getränken und Erfrischungen aller Art begrenzen den Hauptplatz, auf dem Bühnen für die Meistersinger und die Zünfte aufgeschlagen sind. Die Lehrbuben der Meistersinger, mit Blumen und Bändern reich geschmückt, empfangen als Herolde und Marschälle die Anlangenden: sie ordnen die Züge der Zünfte und weisen ihnen den Platz auf der Bühne an. Die Zünfte selbst erscheinen mit all dem Gepränge, das ihr Handwerk aufzuweisen hat, mit Fahnen, Emblemen und unter Absingung ihrer Zunftlieder; so die Schuster, die Stadtpfeifer, Lauten- und Kinderinstrumentenmacher, die Schneider, die Bäcker. Immer mehr wächst der Trubel. Mitten im Gedränge schaffen die Lehrbuben einen Platz zum Tanze mit den Fürther Mädchen, zu dem die Stadtpfeifer einen Walzer aufspielen müssen. Zuletzt erscheinen die Meistersinger, Pogner seine Tochter an der Hand führend, zu den Klängen ihres prächtigen Marsches, vom Volke lebhaft begrüßt. Sie nehmen die Plätze ein, die Lehrbuben gebieten Silentium.

Kaum hat sich Hans Sachs, Nürnbergs geliebter Meister, zur Ansprache erhoben, als die Menge in Jubelrufe ausbricht und die brausend dahinströmende „Wachauf-Weise" (Wittenbergisch' Nachtigall) als Huldigung an den Poeten anstimmt. Sichtlich ergriffen dankt Sachs für die „unverdiente Ehre"

und teilt dann den Erschienenen in schlichten Worten Pogners hochherzigen Preis für den heutigen Wettgesang mit. Die Botschaft ruft große Bewegung überall hervor. Dank ihr kann Beckmesser, der erste Bewerber um den Preis, sich nochmals heimlich in seiner Handschrift zu orientieren versuchen. Er befindet sich in recht verzweifelter Lage, heller Schweiß rinnt ihm von der Stirn. Vermag er doch die schwer zu entziffernden Schriftzüge Sachs' nicht zu lesen und wird daher aus dem Liede nicht klug; aber er baut auf die „Popularität" des Dichters. Als er den Blumenhügel des Singers unsicher und schwankend betritt, bietet er ein Bild mitleiderregenden Jammers, der das Volk zu der Bemerkung veranlaßt: „Wie, der? Der wirbt? Scheint mir nicht der Rechte! An der Tochter Stell' ich den nicht möchte!" Indessen er riskiert es, als die Ruhe mit einiger Mühe wieder hergestellt worden ist. Nach einem komischen Präludium beginnt er stockend die von ihm folgendermaßen verstümmelt wiedergegebene Weise:

Morgen ich leuchte in rosigem Schein,
voll Blut und Duft
geht schnell die Luft; —
wohl bald gewonnen,
wie zerronnen —
im Garten lud ich ein —
garstig und fein.

Wohn' ich erträglich im selbigen Raum —
hol' Gold und Frucht —
Bleisaft und Wucht: —
mich holt am Pranger —
der Verlanger —
auf luft'ger Steige kaum —
häng' ich am Baum.

Heimlich mir graut —
weil hier es munter will hergehn: —

an meiner Leiter ſtand ein Weib, —
ſie ſchämt' und wollt' mich nicht beſehn.
Bleich wie ein Kraut —
umfaſert mir Hauf meinen Leib; —
die Augen zwinkend —
der Hund blies winkend —
was ich vor langem verzehrt, —
wie Frucht, ſo Holz und Pferd —
vom Leberbaum.

Walthers Geſang lautet:

Morgenlich leuchtend in roſigem Schein
von Blüt' und Duft
geſchwellt die Luft;
voll aller Wonnen
nie erſonnen,
ein Garten lud mich ein,
Gaſt ihm zu ſein.

Wonnig entragend dem ſeligen Raum,
bot goldner Frucht
heilſaft'ge Wucht
mit holdem Prangen
dem Verlangen
an duft'ger Zweige Saum
herrlich ein Baum.

Sei euch vertraut,
welch hehres Wunder mir geſchehn:
an meiner Seite ſtand ein Weib,
ſo hold und ſchön ich nie geſehn;
gleich einer Braut
umfaßte ſie ſanft meinen Leib;
mit Augen winkend,
die Hand wies blinkend,
was ich verlangend begehrt,
die Frucht ſo hold und wert
vom Lebensbaum.

Während des mehr als seltsamen Liedes wächst das Befremden im weiten Kreise immer mehr an, um schließlich in ausgelassenste Heiterkeit auszubrechen. Beckmesser ist blamiert! Aber er scheidet nicht ohne letzten Trumpf vom Schauplatze seiner unrühmlichen Taten; vor allem Volke beschuldigt er Sachs der Autorschaft und schändlichen Verrats. — Das erregt natürlich allgemeines Erstaunen. Der Schwerbezichtigte erhebt sich lächelnd: Das Lied ist nicht von ihm, Herr Beckmesser irrt sich! Nie würde sich Sachs rühmen ein Lied erdacht zu haben, das so schön ist wie dieses da; nur muß es anders geboten werden, nicht in der eben gehörten Entstellung. Man hat ihn (Sachs) hier öffentlich verklagt; so muß er auch öffentlich sich rechtfertigen, und verlangt einen Zeugen stellen zu können, der hier im Kreise die Worte und Weise richtig sänge, sich so als Dichter und Meister erwiese und wohl auch geneigte Richter fände. Ohne einen Widerspruch abzuwarten, ruft er den Junker als Zeugen auf.

Mit leuchtendem Blicke und stolz erhobenem Haupte verneigt sich Walther vor Sachs, von der Menge mit sympathischen Ausrufen begrüßt, während die Meistersinger, von der Diplomatie ihres Führers geschlagen, gute Miene zum bösen Spiel machen müssen. Festen Schritts betritt der Junker den Blumenhügel und stimmt die echte „Morgentraum-Deutweise" an. Aber bald, durch Evas Anblick hingerissen, von der sichtlichen Rührung des Volkes ermutigt und getragen, wendet er sich frei von der alten Weise ab und gestaltet sie neu. Selbst die Meister sind von dem kühnen und seltsamen, doch singbaren und wohlgereimten Liede ergriffen, während die Menge, gleichsam der Erde entrückt, am Schlusse die holde Melodie mit anstimmt.

Einen glänzenderen Sieg hätte Sachs dem Freunde nicht bereiten, ein holdseligeres Glück Eva nicht gewähren können. Auch Pogner schüttelt dem bewährten Getreuen gerührt die Hand. Eva, die wie in träumerischer Entrücktheit dem Gesange Walthers folgte, ist am Schlusse des Liedes, von der

zustimmenden Rührung der Meister und des Volkes ermutigt, an den Rand der Singerbühne getreten und hat die Stirn Walthers mit dem aus Lorbeer und Myrte geflochtenen Kranze geschmückt, worauf der Ritter mit der Geliebten vor dem Vater niederkniet, um den Segen zu empfangen. — Dann aber greift Pogner nach der güldenen Kette der Zunft, den neuen Eidam feierlich in der Meister Gilde aufzunehmen. Unwillkürlich schreckt der Junker zurück und weist die Auszeichnung von sich. Alle Meister zeigen sich bestürzt; allein Sachs weiß auch hier das rechte Wort zu finden: Verachtet mir die deutschen Meister nicht und ehrt mir ihre Kunst! Was heute Ihr errungen, verdankt Ihr jenen nur allein, nicht Euren Ahnen, Eurem Schwerte und Wappenschilde! Eine Kunst, die solche Preise einschließt, kann niemandes unwürdig sein! Daß unsre Meister sie nach ihrer schlichten Art gepflegt in schlimmen Tagen, das hat sie rein bewahrt. In allen Zeiten blieb sie deutsch und wahr! Wenn einst das Deutsche Reich zerfallen, wenn welsche Majestät im Lande regieren sollte, wüßte niemand mehr, was deutsch heißt, lebte nicht die deutsche Kunst, im Kreise deutscher Meister treu gehegt! — — Begeistert stimmt das Volk zu, Eva nimmt den Kranz von Walthers Stirn und drückt ihn Sachs aufs Haupt, während Sachs den Junker mit der Meisterkette schmückt. Alle erkennen in dem Schusterpoeten ihren Meister und bringen ihm stürmische Huldigungen dar.

* * *

So geschah's nach der Darstellung des Dichters um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts!

Als im neunzehnten Jahrhundert ein Richard Wagner als neue musikalische und dramatische Kunsterscheinung auftauchte und Einlaß begehrte in die Meistergilde, da gab es mehr wie einen Merker, der das: „Versungen und vertan!" aussprach. Zwar war es kein Hans Sachs, der dem Verkannten treu zur Seite stand, wohl aber kein Geringerer

als Franz Liszt und später König Ludwig II. von Bayern. Jahrzehnte des Kampfes um die Meisterschaft reihten sich an die Abweisung. Allein das deutsche Volk hatte ein eignes Urteil. Es erkannte diesen Ritter von der Leier und sein Anrecht auf die heilige Muse des Parnaß. So ging es dem Meister nach, ließ sich fesseln von seinen Weisen und dem Zauber seiner Heldengestalten, bis endlich auch die Zunft ihre Schranken öffnete und den genialen Sänger, der die Herzen ungezählter Tausender zu rühren wußte, mit der Meisterkette schmückte. — Es geschah dies wenige Jahre vor seinem Tode . .

3. Die „Meistersinger"-Musik.

„Die Meistersinger von Nürnberg" sind es gewesen, die in ihrer außerordentlich glücklichen Verschmelzung von musikalischer, dramatischer Kunst und urdeutscher Lebenspoesie der neuen Richtung Wagners die Wege selbst da geebnet haben, wo Skeptizismus und Voreingenommenheit nur allmählich zu überwinden waren, bevor man von einer unmittelbaren Einwirkung des Kunstwerks reden konnte. „Die Meistersinger" sind auch bis heute von den reifen Werken des neudeutschen Meisters das volkstümlichste geblieben; darüber haben Rundfragen sammelfleißiger Forscher belehrt, die weitaus die meisten Stimmen aller künstlerischen und ästhetischen Vertreter Deutschlands auf dieses Werk vereinigten. Mag „Tristan" rein musikalisch höher stehen, mag der mystisch-religiöse Zug des „Parsifal" in Dichtung und Musik diesem Weihefestspiel den Vorzug feinerer Kunstethik verleihen — in glücklicherer, lebenswahrerer Farbenmischung ist kein tönendes Gemälde je entstanden, als die „Meistersinger". Man wird auf die gleiche Ansicht überall da zu rechnen haben,

wo neben der kühlen, objektiven Abwägung auch dem reinen, insonderheit dem deutschen Menschentume sein Anteil zufällt. Es gibt keine musikalisch-künstlerische Verstimmung, von welcher der Mensch nicht wieder gesunden könnte im Angesicht dieser köstlichen, mit tönenden Farben so wundervoll ausgemalten Bilder, die sich zu typischen, Leben gewinnenden Vorstellungen vom echten Menschentume mit seiner Poesie, seinem Humor, seinen Leidenschaften, Schwächen und glückseligen Stunden gestalten müssen, jenes behaglichen und beschaulichen Urhumors, der die Welt in ihren kleinsten wie in ihren großen Regungen erkennt, versteht, liebend umfaßt und in dieser ausgeprägten Eigenart eben nur einer Nation angehört — der deutschen. Aber nicht um Bilder allein handelt es sich, sondern um tönende Bilder; sobald sie farbensatt vor dem geistigen Auge erstehen und in kaleidoskopartigem Wechsel vorüberziehen, weisen sie selbst in der Erinnerung jene musikalisch festen Abrisse auf, die ihnen der Dichterkomponist gab. Keine Szene unter dem Flieder ohne das Lenz- oder Liebesmotiv Walthers, keine Meistersingerversammlung ohne das gewichtig ausholende Zunftberatungsmotiv oder die Klänge der Meistersingerthemen, kein Beckmesserbild, ohne daß nicht sein Mißgunstmotiv, seine Lautenfigur, sein klopfendes Prügelmotiv als tönende Farben, als klingende Lichter erst die eigentliche perspektivische Wirkung abgäben, die den lebenswahren Eindruck vermittelt. Keins der Wagnerdramen zeigt einen unlöslicheren Zusammenhang von Ton, Wort und szenischem Bilde, wie die „Meistersinger". Es ist auch kein Kunstwerk Wagners so aus dem schlichten deutschen Sinne, aus dem Sehnen nach der Heimat und der schmerzlichen Wonne dieses Sehnens, zugleich aus der schlimmen Not des großen Künstlerherzens heraus geschöpft. Alles im Dichter drängt mit stürmisch-jubelnder, klang- und sangfroher Hast auf Läuterung und Genesung hinaus. Wagner konnte beide nur dort finden, wo tiefster Humor und lauterste Poesie einander geschwisterlich die Hände reichen. Solchen Verjüngungs- und Gesundungs-

prozeß vermögen wir auch in uns zu verspüren. Den Gestalten eines Gottfried von Straßburg („Tristan"), den Lichtalben, Schwarzalben und Helden aus dem Geschlechte der Wälsungen („Ring des Nibelungen"), den Hütern und Feinden des Gral („Parsifal") stehen wir mehr mit objektiver Teilnahme gegenüber; in den Kindern des altehrwürdigen Nürnberg erkennen wir nach Abzug des geschichtlichen Beiwerks uns selbst als wahre Menschen wieder, wir leben und erleben darum mit ihnen gemeinsam. Jene gewinnen nicht nur Fleisch und Blut für uns, ihr Fühlen und Denken kristallisiert sich auch in uns zum ureignen Mitempfinden, weil hundert Fäden von Handlung und Handelnden sich herüber in unser Dasein spinnen. Alles steht uns durchaus nah, selbst die an die Karikatur streifende Gestalt Beckmessers, seine Mißgunst und sein Haß. Der Patriarchalismus der Kleinstadt mit ihrem engen Gesichtskreise, der gemütvolle Ton, auf den alle Herzen, die großen Dichter- und die kleinen Kritikasterherzen, abgestimmt sind, alles schaut uns mit bekanntem Gesichte an. Mögen wir unser Leben im Getriebe der Weltstadt oder in einem winzigen Erdenwinkel hingebracht haben, wo „Hinz und Kunz" bis in die alltäglichsten und banalsten Gewohnheiten hinein einander kennen — wir müssen diesen Patriarchalismus verstehen, uns müssen die Leutchen in ihrer Riesengröße oder Zwergengestalt, in ihrer Dichternot oder ihrer platten Selbstgefälligkeit klar sein. Aus allen diesen Naturen setzt sich eben der Begriff des Menschen zusammen, wie wir ihn dichterisch und mit leiblichen Augen schauen, sie alle schließt der eine große, gewaltige Charakter mit seinem Humor in sich ein — Hans Sachs.

Und klar, wie in der dramatischen, dichterischen und psychologischen Anlage, ist das Werk auch musikalisch, eine Filigranarbeit mit dem hier konsequent durchgeführten Prinzipe der Motivverwendung. Man erkennt, wie die motivische Behandlung der Musik die einzige Lösung für das Tondrama ist, nirgends überzeugender und sinnfälliger, als in

den „Meistersingern", wo sich infolge dieses Strukturgrundsatzes höchste dramatische und höchste musikalische Klarheit mit tiefster Einwirkung auf das Gemüt verbinden. Die Themen und Motive schmiegen sich in ihrer Erfindung, in ihrem darstellenden Gehalt, so eng und unmittelbar an die äußeren oder seelischen Hergänge an, daß sie für uns schließlich selbst als äußere oder seelische Hergänge gelten und aus der Musik heraus, ohne szenische oder gesangliche Zutat, das Bild in plastischer Schärfe erstehen lassen, zu dessen Schilderung und Ausmalung sie bestimmt sind. Es erweisen sich eben alle das Kunstwerk bedingenden Faktoren als aus einem einheitlichen, in stärkster Mitleidenschaft mit dem Menschen stehenden dichterischen Grundgedanken entsprungen und führen, selbst voneinander losgelöst, wieder zu jenem zurück.

Was aber den „Meistersingern" besonderen Wert verleiht, ist, wie bereits angedeutet, daß wir Deutsche in diesem Werke uns stets selbst wiederfinden können mit unserm gemütstiefen Humor, mit unsrer Schwärmerei, mit der Liebe für die Natur, mit dem warmen Freundschaftsgefühle und der redlichen Begeisterung für die höchsten Ideale eines echten und darum reinen Menschentums ...

Um dem Leser neben dem szenischen auch ein übersichtliches musikalisches Bild von den „Meistersingern" zu geben, mögen hier die hauptsächlichen Themen und Motive des Werkes, nach ihrer stofflichen und dramatischen Zugehörigkeit gruppiert, folgen:

1. Allgemeine: Nürnberg (14), Johannisfestmotiv (11[b]), das Nachtwächterlied und die (allerdings speziell auf Sachs bezügliche) Wachauf-Weise (18[b]).

2. Die Meistersinger: Meistersingermotiv (1[a]), Meistersingermarsch (1[b]), Kunstvereinigungsmotiv (1[c]), die Motive des Gemerkhaus (9[a]), des Merkers (10), der Zunftberatung (11[a]), der Singkunst (5), die zopfige Gevatterbitter-Weise für die Verlesung der leges tabulaturae durch Kothner (13[c]).

3. Hans Sachs: Freundschaft- (13e), Wahn- (18a), Schuster- oder Knieriemenmotiv (7a, 7b), das Schusterlied und das von Walther von Stolzing übernommene Lenzmotiv (12c).

4. Beckmesser: Mißgunst- (13a), Hohn- (13b), Prügelmotiv (17b), Lautenfigur (17a) und Ständchen-Weise (17c).

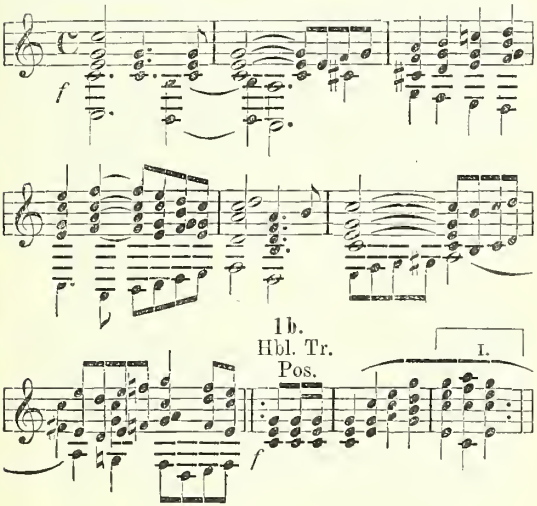
5. Walther und Eva: Ritter- (12a) und drei Evamotive (15a—c), Sehnsuchts- (2a, 2b), Erklärungs- (2c), Leidenschafts- (2d), Lenzmotiv (12c), der Johannisnacht-Zauber (16) im zweiten Aufzuge und das Preislied.

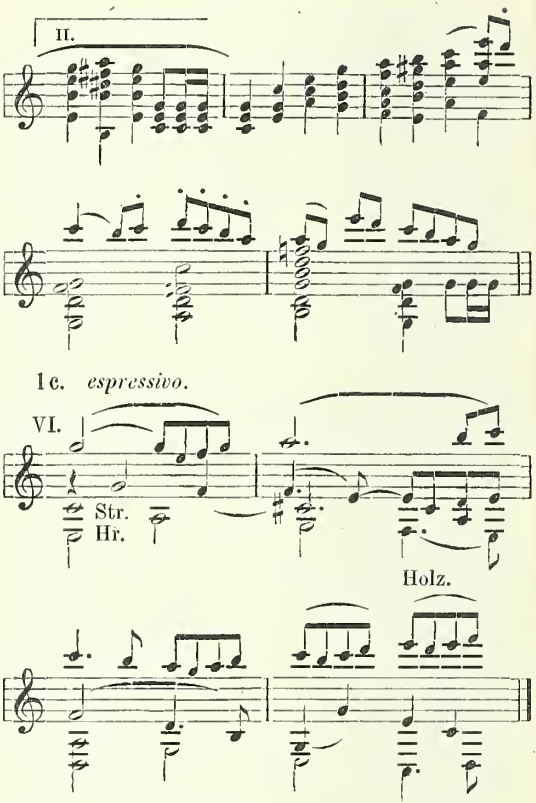
6. Die Weisen der Zünfte.

Das prächtige, oft erklingende Vorspiel zu den „Meistersingern" entwirft einen Abriß der Handlung im Werke selbst. Es versetzt uns in die Zunft der Nürnberger Meistersinger mit ihren strengen und starren Satzungen, ihrem Kastengeist und jenem Formelkram, der nahe daran ist, die Schönheitslinie aus dem Auge zu verlieren und dafür das stark entwickelte Selbstbewußtsein, ein Gefühl äußerer Macht und Würde zu setzen. In diesen Kreis tritt der Junker von Stolzing. Er ist nicht in der Schule aufgewachsen, sondern draußen in Waldespracht und Gottes freier Natur. Sein Herz ist von einer Empfindung beseelt, die sich gibt, wie sie muß, und nicht durch fremde Gesetze in starre Formen zwängen läßt. Die Liebesschwärmerei für Eva erfüllt ihn ganz. Und da er die Geliebte nur durch die Zunft zu erringen vermag, tritt er mutig vor die Meister, Freiung begehrend. Seinem leidenschaftlich-stürmischen Wesen begegnet die Voreingenommenheit der Angegangenen, der stark ausgeprägte Philistersinn und Spott des in seinen Absichten gestörten Mitbewerbers um Evas Gunst, Sixtus Beckmesser. Der Konflikt ist damit gegeben, die Gegensätze prallen heftig aufeinander. Aber der Sieg ist bald entschieden. Dem gerechten Spott verfällt das Kleinliche in der Zunft, die nach diesem gründlichen Reinigungsprozeß um so herrlicher aufblüht. Der Kreis öffnet sich, den Aufnahme Begehrenden zu umschließen, mit dieser Tat sich selbst und seinen heiligen

Traditionen Genugtuung zu gewähren. Die Erklärungs- und Werbeweise Walthers schreitet in brüderlicher Gemeinschaft mit den Meistersingerthemen dahin. — Evas und Sachs' gedenkt das Vorspiel nicht im besonderen; sie verschmelzen mit der Zunft, bezw. mit den Liebesthemen des Ritters. Es kann nicht Sache einer einleitenden Orchesterskizze sein, sich aufs Spezialisieren oder in Einzelheiten einzulassen. Die großen Züge müssen genügen, um ein ungefähres Orientierungsbild abzugeben.

Das Moderato, sempre largamente e pesante, eröffnet mit dem Meistersingermotiv (1a) den Reigen der eigentlichen und typischen Meistersingerthemen:

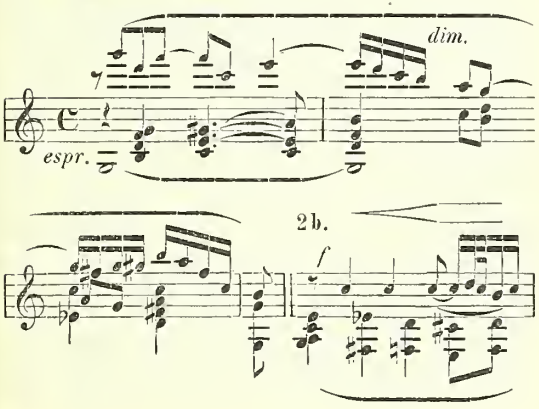


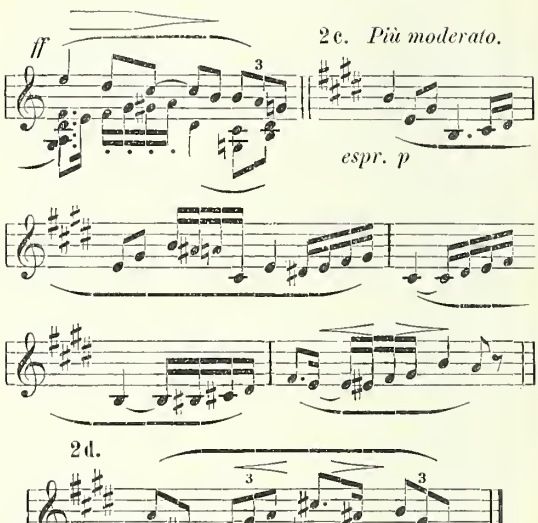


Die Weise 1a ist in ihrem kraftstrotzenden Klang der Ausdruck des Biedersinns im deutschen Bürger zur Zeit eines

Hans Sachs im „lieben Nürenberg“, nicht ohne eine Beimischung von gesundem Selbstbewußtsein, im gemessenen Fortschritt nach oben und unten, in der harmonischen und melodischen Struktur etwas von jenem Barockcharakter zeigend, der altehrwürdigen Einrichtungen anhängt, die seit Jahrhunderten bestehen und in ihren Bräuchen und Vorschriften streng am Überlieferten festgehalten haben. Es schließt sich eine Ausspinnung des Motivs auf dem Orgelpunkte der Oberdominante G an (Takt 8—13); im 14. Takte wiederholt sich 1ª auf der Unterdominante F und leitet mit einer thematischen Verarbeitung von 1ª Takt 2—4 über einen lang ausgehaltenen Abschlußtriller in eine neue Phase (molto tranquillo) über. Hier schiebt sich zum erstenmal das Bild des werbenden Junkers vor die bedächtige Weise der Meistersinger mit dem Motiv der Liebesschwärmerei (2ª) und leitet mit ihm die Themen Walthers ein, soweit sie im Vorspiel zur Geltung kommen:

2a. *Molto tranquillo.*





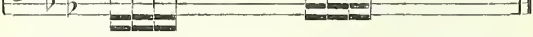
Motiv 2^a, hier von Walther allein ausgehend und im Zwischenspiel der Kirchenszene (I, 1) zu wichtiger Rolle bestimmt, wird auch von Eva späterhin aufgenommen. Es kennzeichnet nicht nur die schwärmerische Liebe des Ritters, sondern zugleich den mit ihr verbundenen Drang, den Meistergesang zu wagen; denn nur durch ihn vermag der Junker die Geliebte zu erwerben, so daß das Ziel seiner Sehnsucht mit Eva und der Meisterwürde zusammenfällt. Wie sehr jener liebesschwärmerische Sehnsuchtsdrang ihn überall beeinflußt, zeigt ein Vergleich des Motivs 2^a mit der Erklärungs- oder Preislied-Weise (2^c), die sich als aus jenem

entstanden erweist. 2^a wird eine Weile phrasiert und zu ungestüm-drängender Äußerung gesteigert, bis aus dem letzten Sechzehntellaufe im 2. Takte sich die Geigen kühn emporschwingen, um in ihrem Abstiege, weit ausholend, den prächtigen Meistersingermarsch (1^b) einzuleiten. Wie farbenfroh! Das Thema ist aus den Anfangsnoten des bei Wagenseil angeführten Langen Tones Heinrich Müglins entwickelt. Es zeigt gemessene Form, etwas Feierliches mit dem Hinweise auf äußerliches Gepränge, das stets zur Schau getragen wurde, wenn sich die Zunft öffentlich vor allem Volke zeigte. Man beachte die sehr bestimmt und prunkvoll auslaufenden Zweiunddreißigstel-Zieraten in den Bässen zu den schmetternden Trompeten und Posaunen. Unmittelbar an dieses Thema (1^b), das der Repräsentation gilt, schließt sich ein neues mit dem Hinweise auf den künstlerischen Zweck der Zunft an; man kann es das Kunstvereinigungsmotiv (1^c) nennen. Es ist ein Seitenthema (Trio) zur Marschweise (1^b), seine Ableitung führt auf das eigentliche Motiv der Meistersinger (1^a) zurück und weist auf die gemeinsame Kunst hin, die hier alle mit festem Bande umschließt. So mischen sich Korpsgeist (1^b) und ideales Streben (1^c) zur Vollbringung großer Werke auf dem Fundamente dieses architektonisch-kunstvollen Baues (1^a). Der Komponist betont auch mit starker Geflissentlichkeit das künstlerische Ideal in 1^c, das er in seiner thematischen Verquickung mit 1^a zu einer wirkungsvollen Steigerung benutzt. Alles ist hier breit ausströmender Wohlklang, sonniges Behagen über den Besitz.

Nach dem Abschlußtriller zeigt sich der Freiung begehrende Ritter von neuem (un poco più animato, Takt 89). Er schreckt mit seiner Liebe nicht nur nicht vor der prunkvoll sich ihm enthüllenden Meistersingermacht zurück, sein Sehnen äußert sich vielmehr in unabweisbar drängender Form. Daher sein Motiv der Sehnsucht und des Liebesdranges (2^b), das die ganze Zunftherrlichkeit zurücktreten läßt. Mit

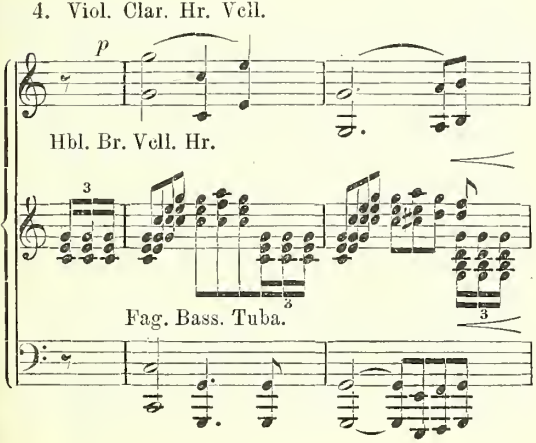
treibender Kraft zwingt es ihn endlich (doleissimo e espressivo) zur Erklärung (2c). Der plötzliche Einsatz des lieblichen Preisliedthemas im strahlenden E-Dur berührt wie warmer Frühlingshauch. Und da er nun einmal gesagt hat, was sein Herz bedrückt, so eilt er auch mit dem Motiv der Leidenschaft und des Überschwangs (2d) auf sein Ziel los. — Freilich bereitet dem kühnen Untersangen der zähe Widerstand des starren Zunftformalismus eine herbe Enttäuschung. Plötzlich stellt sich ihm das Meistersingermotiv (1a) in Es-Dur entgegen, aber nicht in breit dahinströmender Majestät, sondern im staccato der Holzbläser, das wie das höhnische Lachen des schadenfrohen Beckmesser klingt. Ja, mein stürmischer Junker, du hast deine Rechnung ohne den Merker und ohne seinen Anhang in der Zunft gemacht! Hübsch ruhig Blut! — Aber was gilt die Mahnung einem feurigen Dichter- und Sängergemüte? Es geht seinen Weg, und führt er auch über dornige Pfade! Es nimmt die Hindernisse dennoch, die ihm Neid und Mißgunst entgegenstellen. Im Orchester wird es nunmehr sehr lebhaft. Das leidenschaftliche Verlangen des Jünglings (2d) kämpft gegen den starren Pedantismus und den Neid in der Gilde (karikiertes Meistersingermotiv [1a] an. Da gesellt sich ihm als Verbündeter ein neuer wichtiger Faktor zur Seite, die vox populi, die sich mit dem Spottmotiv der Nürnberger („Scheint mir nicht der Rechte!"):

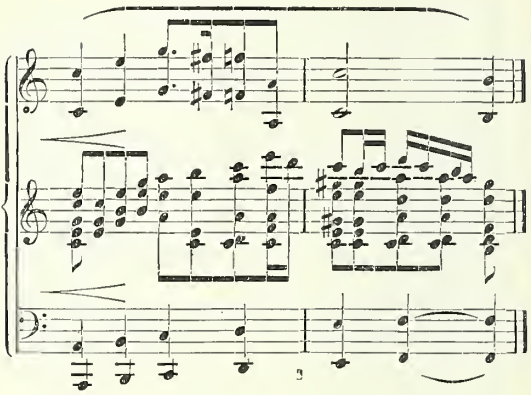
3.



gegen den Merker wendet, der in seiner selbstgefälligen Einseitigkeit und Voreingenommenheit dem Gottesgnadentume, wie es sich in diesem begnadeten Poeten offenbart, den Weg zur Meisterehre versperrt. Wie dieses Motiv 3

dann ankämpft gegen die Meistersinger (1ª), endlich über deren Weise hinauswächst, ist musikalisch sehr interessant dargestellt. Unbarmherzig ist sein Spott, immer beißender ergießt er sich über den verblüfften Anhang Beckmessers, der die hohen Aufgaben der Zunft verkennt und sie kleinlichen Interessen dienstbar zu machen sich müht. — Da auf dem Höhepunkte des Gezänks meldet sich plötzlich fortissimo in den Blechbläsern das stolze Meistersingermotiv (1ª) in altem, strahlendem Glanze, nicht mehr in der spitzig instrumentierten Verzerrung eines beschleunigten Zeitmaßes. Die Gestalt des Hans Sachs taucht hier auf, die Meister besinnen sich auf sich selbst, auf die edlen Zwecke ihres Wirkens. Da rieselt zu Thema 1ª auf dem Orgelpunkte der Dominante G die jubelnde Zustimmung in den Streichern und Holzbläsern herab, und nach einem kurzen diminuendo erklingen gleichzeitig die drei Hauptthemen:

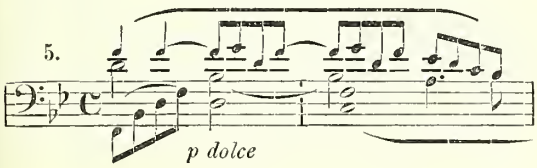


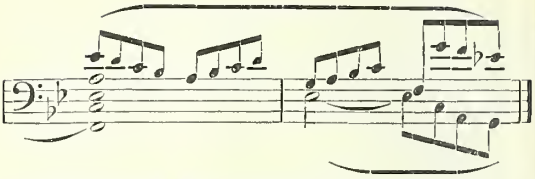


Warum soll sich Walthers Werbegesang (2c) nicht mit den Tendenzen der Zunft vereinigen lassen? Erst in der Verschmelzung des erprobten Neuen mit dem gar wohl der Auffrischung bedürftigen Alten findet man die rechte Mischung, die für eine weitere Zukunft segensreichen Schaffens bürgt. Daher in Violinen, Klarinette, Violoncell und Horn die Erklärungsweise Walthers (2c), in Holzbläsern, Hörnern, Violinen und Bratschen des Meistersinger-Marschthema (1b), in Kontrabässen, Fagotts und Tuba die wuchtig dahinschreitende Meistersingerweise (1a). Der Tondichter beweist es ja hier selbst in thematisch meisterlicher Kombination, wie gut das alles zueinander paßt, was der alte, leidige Wahn zu trennen sich müht! Nach einer Wiederholung von 4 auf der Unterdominante meldet sich auch das siegreiche Spottmotiv (3) als Übergang zu einer neuen Themenverbindung (Spott- [3], Meistersinger- [1a] und Kunstvereinigungsmotiv [1c]), aus der sich endlich leuchtend, in voller Instrumentierung und zu markig erklingenden Baßgängen der

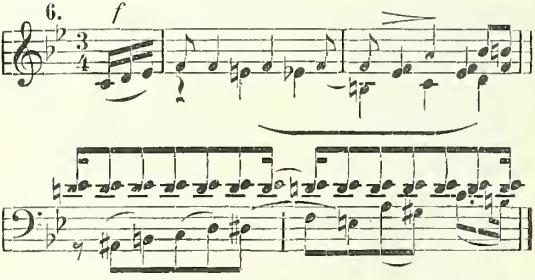
Meistersingermarsch (1b) herausschält. Es folgen lang ausgesponnene Jubeltriller, der Sieg des idealen Strebens und Ringens über die Einseitigkeit zünftlerischen Starrsinns, am Schlusse noch einmal fff das Meistersingermotiv (1a), von einer aus dem Spottmotiv (3) gebildeten Fanfare begleitet. So wachse, gedeihe und blühe der neue Meistergesang weiter!

Erster Aufzug: Der Schlußakkord des Vorspiels bricht im Orchester kurz ab, auf ihm hat der Chor, begleitet von der Orgel, den von Wagner frei erfundenen Choral: „Da zu dir der Heiland kam" angestimmt. Andacht und Liebessehnsucht im Gotteshaus, charakteristisch gekennzeichnet abwechselnd von Orgel und Orchester. Zwischen jeder Verszeile des Kirchenliedes erklingt im Orchester ein Instrumentalsätzchen mit dem sich steigernden Motive der Liebesschwärmerei (2a); denn die Augen Walthers und Evas haben sich gefunden, die Blicke tauchen ineinander und entzünden mehr und mehr die Herzen. Darum meldet sich schon nach der dritten Zeile das Motiv der Leidenschaft und des Überschwangs (2d). Dem Junker währt die Andacht hier zu lang, sein Herz ist zum Zerspringen voll; doch der schüchtern verweisende Blick Evas macht ihn darauf aufmerksam, daß es doch wohl nicht der rechte Ort sei, um zu deutlich die Sprache des Herzens reden zu lassen. Dann aber, als der Gottesdienst sein Ende erreicht hat, braust als Nachspiel das Motiv der Leidenschaft (2d) entfesselt dahin, um eine neue Weise einzuleiten, die der Saugesfreude und Singkunst:



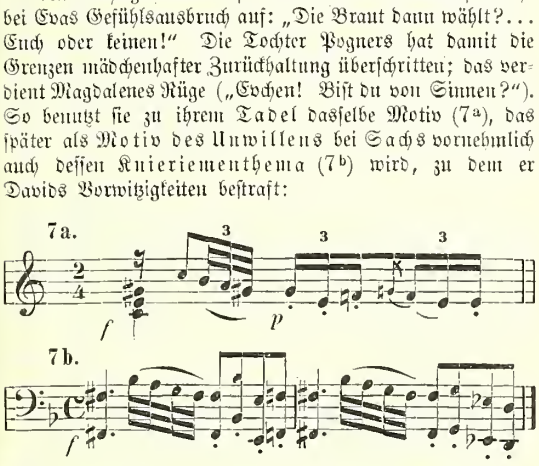


Sie bezeichnet nicht allein eine Eigenschaft Walthers, sondern wird auch später auf die Zunft und ihre Mitglieder übertragen. Hier bildet sie, ausschließlich auf den Ritter bezogen, dessen Herzensdrang sie verrät, das Postludium auf dem langen Orgelpunkte der Tonika C, mit dem Motiv der Liebesschwärmerei (2^{d}) verwoben, unter dessen Erklingen auch der Junker an Eva herantritt. Die Ansprache und die an sie gereihte Unterhaltung mit der berechnenden Verzögerung des Aufenthalts und der Entsendung Magdalenes nach Brusttuch und Buch zeigt in der synkopierten Fassung das Hastige der Situation. Charakteristisch sind die folgenden Wendungen, die das eilige Suchen nach vermißten und (leider zu schnell gefundenen) Dingen begleiten:



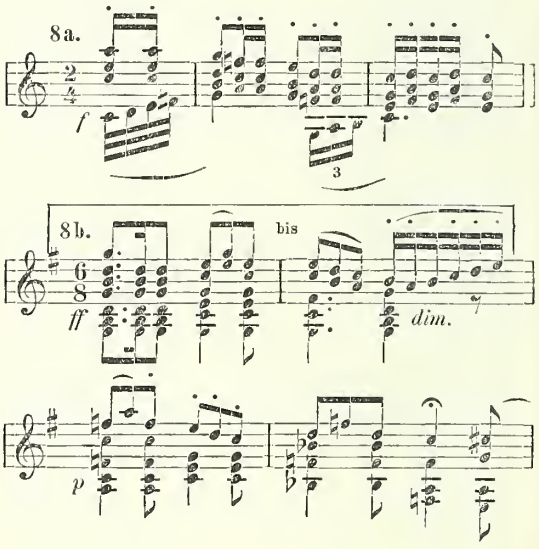
Es handelt sich dabei nur um vorübergehende, der reinen Schilderung dienende Phrasen; aber sie mögen Zeugnis

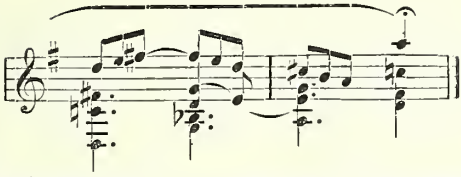
dafür ablegen, in welch sorglicher Art in den „Meistersingern“ die Musik sich der Handlung anpaßt und für jede ihrer Nuancen den zutreffenden Ausdruck zu finden weiß. — Daß der zünftlerische Ton auch auf die Frauen Nürnbergs übergeht, sobald sie mit Meistersingerangelegenheiten in Berührung gebracht werden, zeigt nach dem Motiv der Liebesschwärmerei (2ª, bei Evas Worten: „Mir ist's, als wär' ich gar wie im Traum!“) der Einbruch des Meistersingermotivs (1ª), als Magdalene von Evas Bestimmung als Braut des besten Singers im Wettgesange spricht. Hier nimmt mit „lebhafter Bedächtigkeit“ der Ausdruck ganz den Pulsschlag der Leutchen an, die später an derselben Stelle, wo jetzt zwei Herzen in Liebe erzittern, vor ihren leges tabulaturae sitzen. — Ein wichtiges Motiv für den weiteren Verlauf taucht bei Evas Gefühlsausbruch auf: „Die Braut dann wählt?... Euch oder keinen!“ Die Tochter Pogners hat damit die Grenzen mädchenhafter Zurückhaltung überschritten; das verdient Magdalenes Rüge („Evchen! Bist du von Sinnen?“). So benutzt sie zu ihrem Tadel dasselbe Motiv (7ª), das später als Motiv des Unwillens bei Sachs vornehmlich auch dessen Knieriementhema (7ᵇ) wird, zu dem er Davids Vorwitzigkeiten bestraft:



7ᵇ zeigt sich überall dort, wo die ideale Geisteswelt des Schusterpoeten mit der Prosa des Lebens in Berührung

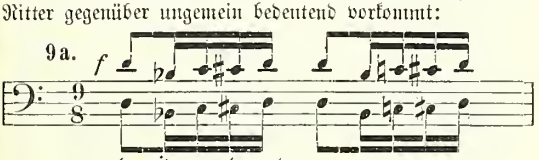
kommt und sich durch diese abgestoßen fühlt. — Prächtig wirkt der Meistersingermarsch (1b) in dem Mißverständnis zwischen Magdalene und Evchen wegen „Davids Bild". Eva meint das Bild des Königs David, das die güldene Kette der Meistersinger (1b) ziert, Magdalene denkt an ihren David. Zugleich meldet sich hier das Lehrbubenmotiv (8a), mit seinen hüpfenden Rhythmen als dauernder Begleiter des lustigen Burschen und seiner Kollegen, die man stets nur in ausgelassener Stimmung antrifft. — Zwei Themen sind es, die den Lehrbuben beigesellt bleiben, ihr eigentliches Motiv 8a und das später Einkehr haltende Blumenkranzlied (8b), zu dem sie das Gemerk umtanzen. Mögen beide gleich an dieser Stelle Aufführung finden:





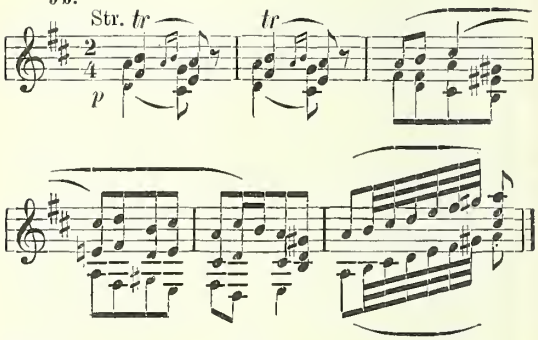
Das Lehrbubenmotiv (8^a) wechselt zunächst mit den Meistersingerthemen 1^a und 1^b ab, als David seine Mission in der Kirche erklärt: „Für die Meister hier richt' ich den Ring!" Zu dem Meistersinger-Marschmotiv (1^b) bescheidet dann Magdalene den Ritter, er möge sie nicht begleiten, sondern hier der weiteren Dinge harren. Ihr Versprechen an David, ihm „was Fein's aus der Küche" aufzubewahren, trägt das kecke Lehrbubenmotiv, des Ritters Bitte an Eva, ihm heut' abend ein Stelldichein zu gewähren, die Weise sehnsüchtigen Liebesdrangs (2^b), der sich im weiteren die Motive der Erklärung (2^c), der Leidenschaft (2^d) und auch der Sangesfreude (5, „Ist's mit dem Schwert nicht ... gilt es als Meister Euch zu ersingen") anschließen. Breit klingt den scheidenden Mädchen die Erklärungsweise (2^c) nach, die später im Preislied den Sieg davonträgt.

Die zweite Szene eröffnet (strepitoso) das charakteristische Gemerkmotiv (9^a), das die geräuschvolle, lärmende Hantierung der Lehrlinge begleitet; kurz darauf zeigt sich auch das gemütvolle Zunftmotiv (9^b), voll Patriarchalismus, als Anspiegelung der Meistersingerbräuche im Hirn des harmlosen Burschen David, der sich mit seiner Wissenschaft dem Ritter gegenüber ungemein bedeutend vorkommt:



strepitoso, staccato

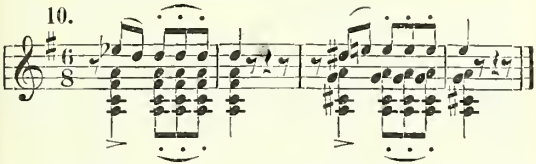
9b.



Wie gemütvoll ist da alles abgestimmt! Und das viertaktige Anhängsel des Zunftmotivs, das so treffend den Gevatterbitterton der leges tabulaturae trifft, beweist, daß David alles, was nach Singschul' und Meistergesang schmeckt, durchaus nur vom Standpunkte eines schwierig zu erlernenden oder zu behaltenden Formalismus aus betrachtet und als Dolmetsch dieser Auffassung naturgemäß den von ihm belehrten Ritter abschrecken muß. Der ganze Abschnitt ist voll von witzigen musikalischen Pointen, die hierauf hinweisen. Bei: „Der Meister Töu' und Weisen" führt sich das schon oben erwähnte Motiv der Singkunst (5), zugleich der Sangesfreude Walther von Stolzings, ein. Dann aber in der Schilderung der vielen, mit den seltsamsten Namen belegten Meisterweisen wird auch die musikalische Darstellung kraus und verschnörkelt auf den Themen der Meistersinger (1a) und der Zunft (9b). — David kommt immer wieder auf sich selbst zurück. Er plaudert wie ein halbreifer Bursche mit dem Gemüt eines Kindes, das den Ballast des Erlernten mit sich herumschleppt, ohne eine richtige Verwendung zu finden. Als er von der ihm wohlbekannten Knierienenschlagweis'

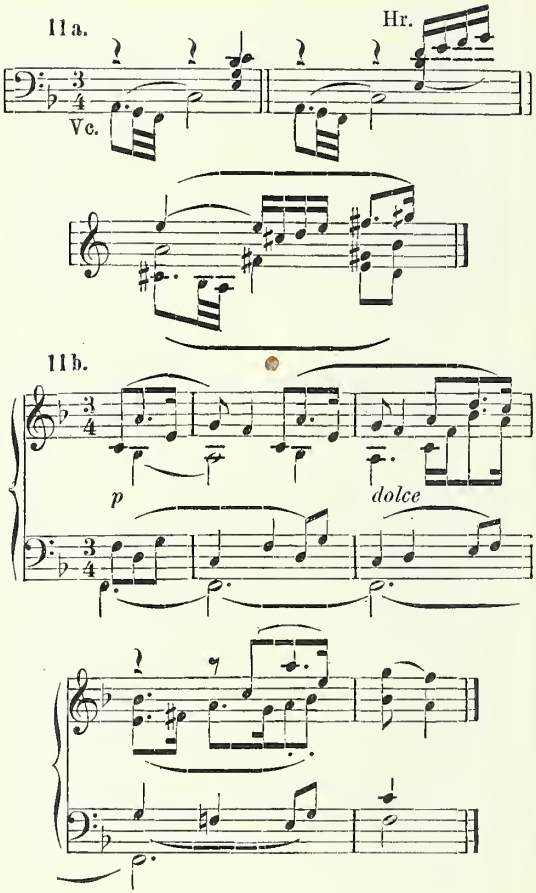
seines Meisters zu erzählen beginnt, stimmen die Bässe (ff) 7^b an. In buntem Wechsel hören wir dann weiter den Meistersingermarsch (1^b, „Eh' ihr zum Meister kehret ein"), das Gemerkmotiv (9^a, „David, kommst her?"), endlich das Lehrbubenmotiv (8^a), als David durch die Entdeckung, daß die Burschen alles verkehrt hergerichtet haben, in seiner Erklärung an den Junker unterbrochen wird. Motiv 8^a und das Blumenkranzlied (8^b) behaupten dann neben dem Gemerkmotiv (9^a) die Herrschaft bis zum Schlusse der Szene, ohne damit andre Themen (wie 9^b, 1^a usw.) auszuschließen. Davids schadenfrohe Belehrung über den Merker bringt auch als neu das Merkermotiv:

10.



das in seiner spitzen Fassung an den Neid des Stadtschreibers Sixtus Beckmesser gemahnt. Die musikalische Illustrierung weist im weiteren Verlaufe sogar in den kurzen Zweiunddreißigstel-Vorschlägen auf die geräuschvollen Kreidestriche hin, mit denen Beckmesser später im Gemerk seiner Bosheit und Mißgunst vernehmbaren Ausdruck gibt.

Die dritte Szene versammelt endlich die Meister zur Zunftberatung und führt sich daher mit dem vielgestaltigen, von allerlei Zieraten umkleideten Zunftberatungsmotive (11^a) ein. Sie bringt im weiteren Verlaufe auch noch das zu großer Rolle bestimmte Johannisfestmotiv (11^b). Beide Themen können als typisch für die Prägnanz des Motivs angesehen werden, das bei aller Schärfe der Charakteristik sich als ausdehnungsmöglich und anpassungsfähig im weitesten Sinne einer kontrapunktisch gestaltungsreichen Polyphonie erweist:


11a.
Hr.
Vc.
11b.
p
dolce

Gleich in der angeführten, dritten Formung des Zunftberatungsmotivs (11^a) rankt sich das Meistersingermotiv (1^a) um die würdevolle Weise; beide Themen passen mit ihrem gemessenen Charakter und in der philisterlichen Behaglichkeit prächtig zueinander. Fast noch flexibler erweist sich das Johannisfestmotiv (11^b) mit seinem frohen Aufschlage. Es zeigt sich fast jeder Mischung geneigt und findet in der Ansprache Pogners, später vornehmlich im Wahnmonologe des Hans Sachs, häufige Verwendung. — Bis zu dem Augenblicke, wo Veit Pogner das Wort erhält, behauptet Motiv 11^a als Begleiter der allmählich sich vorbereitenden Zunftberatung fast ausschließlich den Platz; aber in welch bunter, vielgestaltiger Form! Wahrhaft entzückende Kleinmalerei, an der nicht ein Pinselstrich, nicht eine Farbenmischung oder eines der Lichter fehlt. Der ganze Satz ist sinfonisch behandelt, und das Motiv der Zunftberatung (11^a), im Anfang sich in einfachster Linie gebend, zeigt mit dem mehr und mehr bis zur Vollzahl der Teilnehmer sich vergrößernden Kreise der Meister immer reichere Ausschmückung gleich dem szenischen Bilde. Wieder stehen Musik und Handlung in inniger Beziehung!

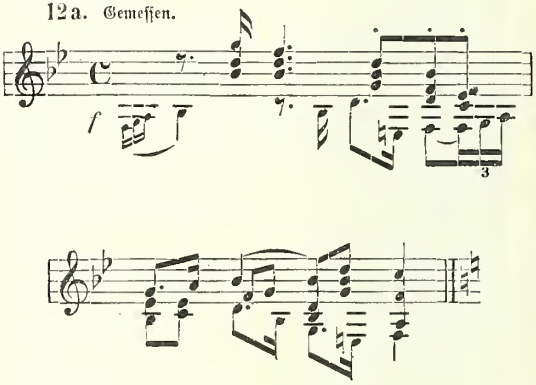
Dann die Ansprache Pogners, ein in sich abgeschlossener Satz, der gleichwohl im festen Gefüge des Ganzen wurzelt, im Eingang und Abschluß durch das wundervolle, Traulichkeit und herzliche Lebensfreude ausströmende Johannisfestmotiv (11^b) zu harmonischer Stimmung abgetönt, im Mittelteile bei der kraftvollen Zurückweisung aller dem ehrenwerten Bürgerstande gemachten Vorwürfe rezitativisch angewandt. Der Schluß der Ansprache bezieht dann außer 11^b und 11^a auch das Meistersingermotiv (1^a) bruchstückweise mit in den Bereich seiner tönenden Schilderung.

Die freudige Überraschung der Meister vereinigt 1^a mit 11^a. Bei: „Ein Meistersinger muß er sein," tritt dann 1^a wieder vollständig in seine Rechte. Beckmessers: „Hei, wie sich die Buben freuen!" bringt das Blumenkranzlied (8^b)

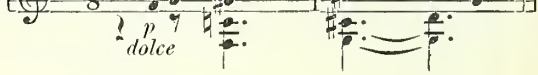
der Lehrlinge zur Geltung. Auch sonst ist dieser Abschnitt bis zum Erscheinen des Junkers mit musikalischen Feinheiten reich bedacht. Man beachte die neckische staccato-Sechzehntelfigur („ein Mägdlein sitzt mit zu Gericht"), die infolge der Unterstellung des Philisters unter die Entscheidung eines Mädchens der ganzen Darstellung sofort das Gemessene nimmt und den Witz wirkungsvoll beimischt.

Der Junker von Stolzing erscheint mit seinem Rittermotiv (12a) vor den Meistern:

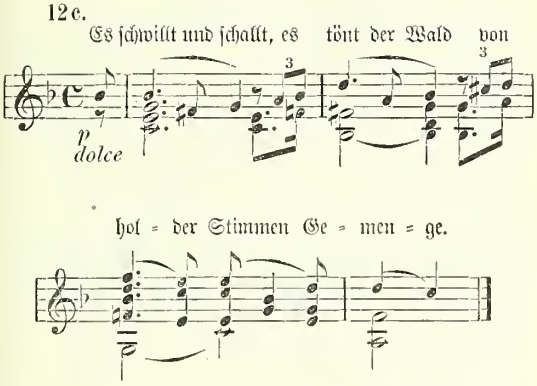
12a. Gemessen.



12b.

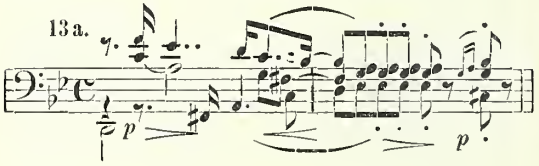


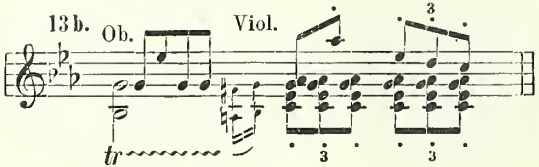
12c.



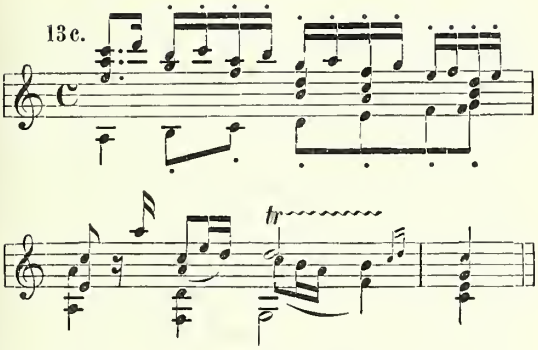
Das Thema tritt völlig aus dem Rahmen aller bisher an diesem Orte vernommenen Musik heraus, wie ja auch die biederen Bürger in ihrem unscheinbaren Wams baß erstaunt sind, als sie den Ritter in glänzendem Gewande plötzlich vor sich gewahren. Adel der Gesinnung und entschlossene Tatkraft reden aus 12a. Während die Meister noch über den seltsamen Fall, daß ein Junker Aufnahme in die Zunft begehrt, sich die Köpfe zerbrechen, deutet der Tondichter durch Verquickung des Rittermotivs mit Evas Schelmenweise (15c) an, welche Absichten hier ausschlaggebend gewesen sind. — Die Antwort Walthers auf die Frage: Welch Meisters Gesell' er sei, leitet das Singkunstmotiv (5) ein. Jetzt soll er beweisen, daß er zu singen versteht und ein Anrecht auf die erstrebte Meisterwürde hat! In den „zwei art'gen Stollen", wie Kunz Vogelgesang die beiden Erklärungen des Junkers nennt, finden wir als Grundlage das Motiv der Frühlingsblüte (12b), zugleich auch des unabweisbaren inneren Dranges, sich mit dem übervollen Herzen zu offenbaren.

Eva übernimmt später (Zwiegespräch mit Sachs im zweiten Aufzuge) das Motiv auch für sich. Weist doch ihres Herzens Sehnen nach denselben Zielen hin. Bei der Wiederholung der Weise im zweiten Stollen wird die musikalische Ornamentik noch reicher, der Sang noch freier und hinreißender, als habe Walther die letzte Befangenheit abgestreift und träte immer kühner vor diesen Kreis forschender Leute. — Hochkomisch ist die Wirkung des Liedes auf die Meistersinger im Orchester ausgemalt: Nach Nachtigalls Ausruf: „Merkwürd'ger Fall!" setzt zu dem staccato-D (auf D-Moll) in Achteln das abgebrochene und zerpflückte Meistersingermotiv (1a) ein. Sie wissen nicht, was sie sagen sollten, diese guten Leutchen — ihre Meisterweisheit ist am Ende! Der einzige, der Leben in die stagnierende Stimmung der Betroffenheit bringt, ist Beckmesser. Er ist Merker, und seine Mißgunst im Verein mit dem Amte (13a) und mit seiner Liebe zu Eva wird schon die Wege einzuschlagen wissen, die ihm frommen:

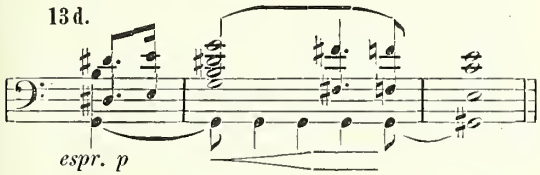




13c.

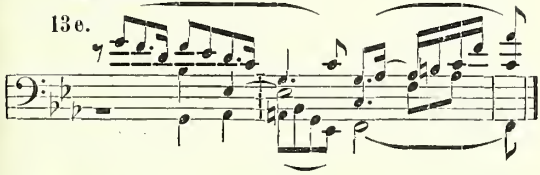


13d.



Moderato.

13e.



Das Mißgunſtmotiv Beckmeſſers als Merker (13a bei: „Ein ſaures Amt, und heut' zumal") gibt ſich als Karikatur des Rittermotivs (12a); iſt doch dem Stadtſchreiber der Junker ein Dorn im Auge. Es begleitet die ironiſche Anrede Beckmeſſers

an seinen „Schutzbefohlenen", bis Herr Sixtus hinter den Vorhängen des Gemerks verschwindet. Später (gegen den Schluß des Aufzuges) findet der Hohn Beckmessers dem Ritter gegenüber, der „vertan" hat, noch einen spezialisierten Ausdruck in dem stechenden Motive 13b.

Zunächst kommt nun die umständliche Verlesung der leges tabulaturae durch Kothner in humorvollem Gevatterbittertone an die Reihe. Die Basis bildet das Meistersingermotiv (1a), jede Strophe schließt die umständliche, in der gedehnten Silbe urdrollige Koloratur des Beispiels 13c, die vom Orchester im forte aufgegriffen wird und am Schlusse sogar die Sechzehntel triolisch beschleunigt. Originell und bezeichnend für den Formelkram bei der Freiung sind auch die beiden nebeneinanderliegenden Quinten (Kothner: „Der Sänger sitzt!" — Beckmesser aus dem Gemerk: „Fanget an!") vor Beginn des Freiungsliedes.

Dieses selbst ruht auf der rastlos wühlenden, zwischen Achteln und Triolen wechselnden Leidenschaftsfigur (2a, Motiv des Überschwangs). Mit einem Schlage werden wir aus der dumpfen Stickluft der Studierstube in den lenzesgrünen Wald versetzt, in dem das kraftvolle Schwellen und Knospen alles erfüllt, das da lebt und atmet. Hier begegnen wir auch dem mit dem Leidenschaftsmotive (2d) verbundenen Lenzmotive (12c), das sich mit unlöslicher Gewalt im Herzen des lauschenden Schusterpoeten Hans Sachs festsetzt und später (II. Aufzug unter dem Fliederstrauch) sein ganzes Denken und Sinnen wie mit magischer Gewalt beeinflußt. — Wie sich die übermütige Jugendlust hier ausschwelgt, das sieht man an den jubelnden Trillern bei: „Der Wald, wie bald antwortet' er dem Ruf!" — Die heftigen Kreidestriche im Gemerk (Zweiunddreißigstel-Läufe der Streicher) lenken den Junker von seiner Lenzbetrachtung, in die er sich verlor, ab und dem Realismus seiner Umgebung zu. Wie höhnisches Gelächter nimmt sich das staccato der Begleitung im eingeschobenen Satze aus. Doch bald

reißt ihn der dichterische Schwung wieder in entlegene Fernen, in denen er sich zu der Weise 12^c verliert.

Er wird gar bald aus seinen Himmeln wieder zur Erde herabgeholt. Beckmesser erscheint mit seinem Merkermißgunst- (13^a) und Hohnmotive (13^b), die von Kreidestrichen bedeckte Tafel in der Hand, vor dem Gemerk: „Mit der Tafel ward ich fertig schier!" Sein Hohnmotiv (13^b) beherrscht hier im Verein mit dem Mißgunstmotive (13^a) vollständig die Situation. Durch seinen überzeugten Haß werden auch die bislang unschlüssigen Meister gegen den Junker eingenommen. Ihr wirres Durcheinanderreden: „Wer nennt das Gesang?" — „Es ward einem bang'!" — „Eitel Ohrgeschinder!" — „Auch gar nichts dahinter!" — begleitet das Orchester mit dem zerpflückten und karikierten Leidenschaftsmotive (2^d), wie es im eben gehörten Gesange leuchtend zum Ausdruck kam (12^c). — Da meldet sich Hans Sachs: „Halt, Meister! Nicht so geeilt! Nicht jeder eure Meinung teilt!" Eine neue Weise heftet sich an seine Worte, die der Freundschaft für den Ritter (13^e), der durch sein Lied das Herz des einflußreichsten Mannes in der Zunft gewann. Das Motiv ist neben dem späteren Wahnmotive (18) typisch für den Biedersinn Sachs', der etwas von der Meisterpedanterie an sich hat, aber doch im ganzen frei und selbständig seine eignen Wege wandelt. Auch findet in ihm die große Herzensgüte des Schusterpoeten beredten Ausdruck. Freundschafts- (13^e), Hohn- (13^b) und Meistersingermotiv (1^a) bilden die musikalischen Themen in dem nun folgenden Streite der Gerechtigkeit und Intelligenz gegen Vorurteil und Beschränktheit. Die Tonmalerei greift zu den wirkungsvollsten Farben, um Beckmessers Haß drastisch zu illustrieren, so bei: „Da seht, wie's schlappt!", worauf dann das fortissimo einsetzende Knieriemenmotiv (7^b) des Schusters dem Stadtschreiber eine gehörige Lektion in Aussicht stellt. Zu dem wachsenden Tumulte auf der Bühne finden sich auch im Orchester („Drum singt nun weiter ungestört!") Ritter- (12^a), Merkerspott- (13^a)

und Meistersingermotiv (1^a) zusammen. Walther folgt der Aufforderung seines Beschützers Sachs und singt seine Weise (12^c) weiter trotz des Gezeters der Meister, die in wilder Erregung durcheinander schreien. Um den Tumult noch zu erhöhen, stimmen die Lehrbuben das Blumenkranzlied (8^b) an, indem sie den Reigen um das Gemerk tanzen. Zu ihm gesellt sich am Schlusse auch der Spruch der Meister: „Versungen und vertan!"

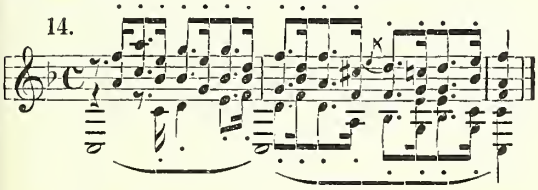
Im Nachspiel nimmt das Orchester das Lehrbubenlied (8^b) auf, um plötzlich aus dem fortissimo zum piano (poco ritenuto) herabzusinken und hier mit einer kurzen Wiederholung des Lenzmotivs (12^c) in intensiver Weise auf den sinnenden Hans Sachs zu deuten, der mit übervollem Herzen, noch ganz befangen von den Eindrücken des hinreißenden Sanges, allein zurückgeblieben ist. Bald schreckt ihn (jähes crescendo mit dem Triller ff) das Hantieren der Lehrlinge aus seinen Träumen. Er wendet sich mit humorvoll-unmutiger Gebärde zum Gehen. Das Orchester stimmt von neuem das Blumenkranzlied (8^b) an, um dann auf dem Dominant-F als Orgelpunkt, anfangs pedantisch und gemessen, dann polternd und stürmisch, im Meistersingermotive (1^a) auszuklingen. — In diesem Streite siegte die Engherzigkeit der Zunft!

Zweiter Aufzug: Vorabend des Johannisfestes! Rings jauchzende Lust übermütiger Burschen! Die Lehrbuben sind beisammen. Und in junger Brust schlägt das Herz schneller als beim gereiften Manne. So begegnen wir in der Einleitung und auch weiterhin während der Chöre dem Johannisfestmotiv (11^b) in der Verkürzung, umgeben von jubelnden Trillern und stürmischen Läufen. Wieder gibt das Blumenkranzlied (8^b) als eine Art „Nationalhymne" der Lehrlinge den Grundton; doch zeigt sich auch das lebhafte Lehrbubenmotiv (8^a) und als Ausdruck der Verstimmung Magdalenes bei der Botschaft Davids vom Schicksale des Ritters das Knieriemenmotiv in seiner übertragenen Bedeutung als Tadel

und Ausdruck des Unmuts (7a). Beim Erscheinen Sachs' fährt die mutwillige Schar nach allen Richtungen auseinander (Zweiunddreißigstel in Gegenbewegung). Ist doch mit dem Meister nicht zu spaßen, er verschafft sich Autorität! Seine kurze Anrede an David begleitet nunmehr das echte Knieriemenmotiv (7b), seine Worte werden von knappen musikalischen Floskeln kommentiert. Da gibt's kein langes Fackeln! Die Frage Davids, ob er heut' noch Singschul' habe, leitet über die Tabulaturkadenz aus Beispiel 13c das Zunftmotiv (9b) ein. Zu diesem Motive tritt auch Pogner, Eva am Arme, auf.

Da ist nun alles vom Zauber des echten Patriarchalismus umwoben, gemütvoll und schön, ein Bild intimster Beschaulichkeit. Und alles wird musikalisch vollendet koloriert, nichts vergessen, nicht einmal der Schauer der Abendkühle („Wird's nicht zu kühl?"), den ein Klarinettenlauf leise andeutet. — In seiner abgeklärten Schönheit und Plastik tritt das Nürnbergmotiv zum erstenmal auf:

14.



Es ist im wesentlichen den tieferen Holzinstrumenten und Hörnern zugewiesen, die mit ihrem sonoren Wohllaut den Frieden des beatus possidens kennzeichnen, der in seinen sicheren vier Pfählen, umgeben von aller Behaglichkeit des Lebens, die Ereignisse an sich herantreten lassen kann und von der Weisheit des Horaz: „Quid sit futurum eras fuge quaerere"*) ein gut Teil für sich herübergenommen hat.

*) Forsch nicht danach, was morgen sein wird.

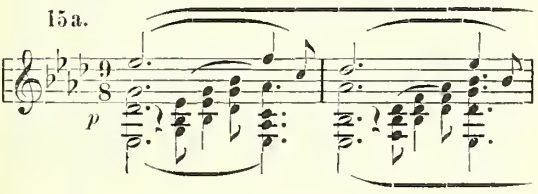
Pogner ist der Typ des Nürnberger Patriziers, der nicht ohne Stolz, wohl aber ohne jeden Dünkel, auf seinen Reichtum blickt, weil er ihm die Möglichkeit solchen Wohlbehagens vermittelte. — Das Nürnbergmotiv (14) wird durch die Singkunstweise (5) abgelöst, wie Pogner froh des morgenden Tages gedenkt, an dem Eva das edle Reis als Preis dem Meister ihrer Wahl erteilen soll. — In dem späteren Zwiegespräch zwischen Eva und Magdalene finden wir deren Tadelmotiv (7^a) bei: „Laß drin nichts gewahren!"

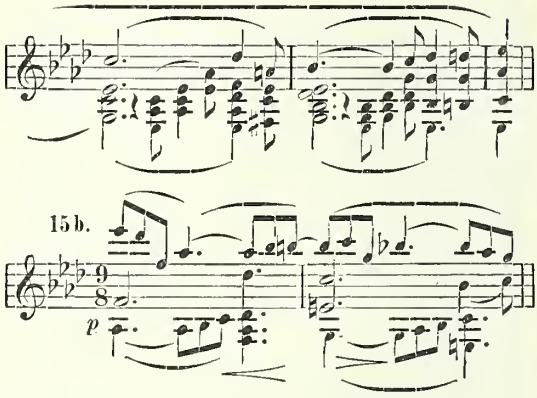
Damit wird die dritte Szene, ein Glanzpunkt der „Meistersinger"-Partitur, eingeleitet. Zu den gemütvollen Trillern des Zunftmotivs (9^b) betrachtet Sachs, der sich zur Abendarbeit an Beckmessers Schuhen anschickt, Davids Werk und sendet den Burschen zu Bett. Die Knieriemenweise (7^b) wird hier Begleiterin seiner Alltagsbeschäftigung, die er unter dem „Lederstrecken" versteht, im Gegensatze zur Poeterei, die ganz seine Seele erfüllt, namentlich heute nach der stürmischen Freiung, wo ihm die Lenzesweise (12^c) des Junkers nicht mehr aus dem Kopfe kommt. Nicht in der drängenden und stürmischen Hast des jugendlichen Freiers, sondern abgeklärt und frei von aller Leidenschaftlichkeit schält sie sich aus dem immer langsamer werdenden Schustermotive (7^b) heraus — ihre volle Schönheit zeigt sie erst im Spiegelbilde auf dem Grunde der Seele dieses weisen und klugen Idealisten, dessen Erinnerung ihr alles nimmt, was der Augenblick ihrer Entstehung Persönliches verlieh. „Was duftet doch der Flieder!" Ein Schauer leuchtender Frühlingswonne durchbebt die abendlich gestimmte Natur; wieder klingt die rührende Schilderung in das Lenzmotiv (12^c) aus. Nun ein kurzes Besinnen auf das reale Leben, dem stilles Träumen Sachs entführte; mit einiger Energie findet er sich wieder zur Tagesbeschäftigung (7^b) zurück. Nicht lange währt der Aufenthalt hier. Aus dem sich verlangsamenden Schustermotiv (7^b), das von neuem in die Lenzesweise (12^c) übergeht, erfahren wir, wie seine Gedanken weit weg vom

Leder in der Welt schwärmerischer Dichterphantasie weilen: „Und doch, 's will halt nicht gehn!“ Er kann nicht vergessen, was er heut' gehört, und es doch auch nicht fassen. „So neu, wie Vogelsang im süßen Mai.“ Da hat das Leidenschaftsmotiv Walthers (2[d]) auch ihn auf seine Fittiche genommen und dieser Erde entführt. Müßig ruhen ihm Hammer und Leisten im Schoße. In seiner Erinnerung taucht auch „Herr Walther von der Vogelweid'“ (... „nun sang er, wie er mußt'“) auf, den der Junker als seinen Lehrmeister bezeichnete. Und als Endergebnis, auch musikalisch aufs glücklichste in einer gemütvollen Sentenz auf dem Dominantorgelpunkte (C) zusammengefaßt, preist er den Vogel, der heut' sang, und dem der Schnabel so hold gewachsen war.

Eva erscheint mit dem Motive der Frühlingsblüte (12[b]) aus Walthers Antwort an den forschenden Kothner. Wie in seinem Herzen, so sieht es auch in der Seele des Mädchens aus: „Lenzesgebot, die süße Not!“ — Drei hauptsächliche Evamotive sind es, die während ihres Gesprächs mit Hans Sachs zur Geltung kommen: Das ihrer Zuneigung (15[a]: „Lieb' Evchen, noch so spät!“), zugleich Ausdruck der Herzensgüte Sachs', weiter ihres Schmollens (15[b]: „Ei, Freund Sachs, jetzt merk' ich wahrlich, Pech ist kein Wachs“), endlich das ihrer Schelmerei (15[c]: „Könnt's einem Witwer nicht gelingen?“):

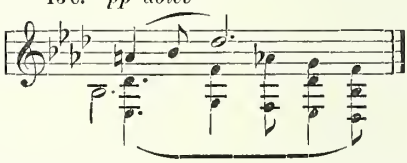
15a.





15b.

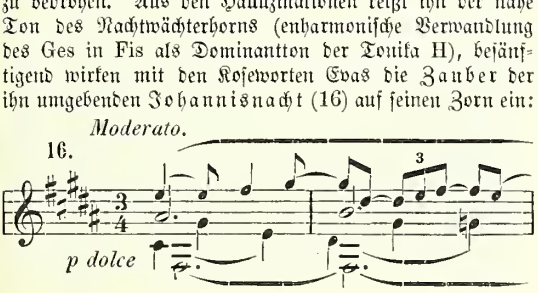
15c. *pp dolce*

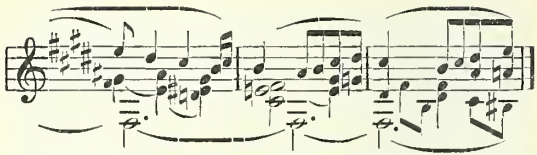


Der Dialog ist von vollendeter Formenschönheit und Architektonik, in seiner allmählich zunehmenden Erregtheit auf seiten Evas, die Sachs' gutmütiger Humor nicht verstehen will, auch musikalisch-psychologisch so feinfühlig und genial angelegt, daß man in der gesamten Musikliteratur vergeblich nach einem Seitenstücke suchen wird. Wie dann die Teilnahme Sachs' in Rührung (13d: „Hab' heut' manch' Sorg' und Wirr' erlebt: da mag's dann sein, daß was drin klebt") übergeht, als er das in Liebe zitternde, hilflose Kind vor sich sieht, wie sein behaglicher Spott in der Schilderung des Vorgefallenen mit dem Hohnmotiv Beckmessers (13b: „Den

Junker Hochmut, laß ihn laufen") ihre Erregtheit derart steigert, daß sie neben 15c jenes Hohnmotiv auch für ihre Antwort herübernimmt und es mit dem Lenzmotiv Walthers (12c: „wo warm die Herzen noch erglühn") mischt, ist unübertroffen. Ihren Abgang begleitet das Schustermotiv (7b). Bei: „Nun heißt's: schaff' Rat!" deutet das einsetzende Motiv der Rührung (13d) an, daß Sachs, der Schwerverkannte, als Helfer in der Not sich bewähren wird.

Während der kurzen Mitteilungen Magdalenes von Beckmessers Absicht, Pogners Tochter ein Ständchen zu bringen, nimmt auf 13b und 13d die Diktion immer drängendere Pulse an, bis das Rittermotiv (12a) die Ankunft dessen verrät, dem hier ein Herz entgegenschlägt. Das Schelmereithema (15c) wird zur Weise hingebender Liebe, mit der sie dem Junker in die Arme eilt. Es folgt nun sein Bericht über das „Verfungen und vertan!" in der heutigen Freiung. Wie die Erinnerung alles wieder aufleben läßt, während sich Eva schmollend (15b) und liebend (15c) an ihn schmiegt! Das Meistersingermotiv (1a) redet ein gewichtiges Wort; weiter bei: „Überall Meister, wie böse Geister" finden wir in der Steigerung eine Umbildung von Beckmessers Hohn (13b), der dem Aufgeregten noch in den Ohren gellt. Alles um ihn her scheint zu kreisen, alles ihn zu bedrohen. Aus den Halluzinationen reißt ihn der nahe Ton des Nachtwächterhorns (enharmonische Verwandlung des Ges in Fis als Dominantton der Tonika H), besänftigend wirken mit den Koseworten Evas die Zauber der ihn umgebenden Johannisnacht (16) auf seinen Zorn ein:





Und leuchtend hebt sich aus diesem Raunen und Wispern ringsum verheißungsvoll seine Erklärungsweise (2°), die ihm doch den Sieg verschaffen muß als Lohn treuer Liebe. — Bild folgt auf Bild. Über jedem ruht der Purpurduft der Johannisnacht, der alles verklärt, selbst den alltäglichen Gesang des Nachtwächters mit seiner Monotonie. In diesem Gesamtkolorit nimmt sich auch das wirkungsvoll aus und wird von der Aureole der Schönheit umwoben.

Unmittelbar nach dem Abgang des Nachtwächters, dessen Horn um einen halben Ton höher steht als sein Gesang (Ges-F) und recht disharmonisch in die Stimmung hineintutet, zeigt sich Sachs zu seinem Knieriemenmotiv (7^b), sowie zur Johannisnacht-Weise (16) als Späher am Türritz, um die Entführungsromantik des Pärchens, das bei der Erklärung seiner Liebe (2°) im Überschwange (2^d) schwelgt, zu durchkreuzen. Zum Motive 7^b läßt auch Sachs den verräterischen Lichtstrahl auf die Straße fallen, der die Fluchtbereiten zurückscheucht. Zum Überfluß mengt sich in die übermäßigen Akkorde der Sommernachtstimmung („Doch horch!" — „Einer Laute Klang!") Beckmessers näselndes Präludium auf den leeren Saiten seiner Gitarre (E-A-D-G-H-E). Schon packt den Junker die Verzweiflung, er will mit dem Schwerte dazwischen hauen; nur mit Mühe vermag ihn Eva zu beruhigen, während Sachs mit dem Schusterliede: „Als Eva aus dem Paradies" (Motiv 7^b in der Einleitung) rettend eingreift.

Mit Rücksicht auf die sich jetzt abspielenden Szenen, die naturgemäß von einer mehr auf allgemeine Gesichtspunkte

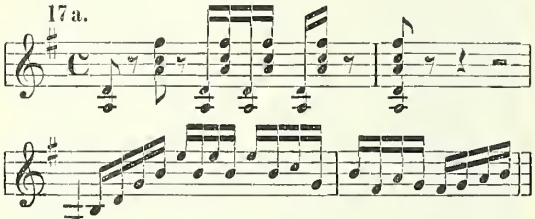
sich beschränkenden Analyse nicht bis in Einzelheiten hinein beleuchtet werden können, wolle man sich der meisterhaft durchgeführten Gegensätze in ihrer musikalisch-humoristischen Wirkung stets bewußt bleiben. An der Hand des beigegebenen reichen Motivmaterials wird es bei vorliegender Neigung, alle Details zu erschöpfen, nicht schwer fallen, sich zu orientieren — eine Tätigkeit, die erst alle Schönheiten, wie sie gerade hier angehäuft sind, voll erschließt und hohen Genuß gewährt.

Da stehen im Vordergrunde Hans Sachs mit dem Schusterliede und seinem Knieriemenmotiv (7^b), Beckmesser in immer heller auflodernder Wut mit seinem galligen Hohnmotive (13^b) und den weiter unten angeführten Lauten-, bzw. Ständchenthemen ($17^{a—c}$), während den Untergrund die Johannisnacht und die Liebe des fluchtbereiten Paares abgibt, das so gern auf und davon möchte, und doch nicht kann. Wie schlagfertig weiß Sachs dem Herrn Merker alle „Liebenswürdigkeiten", mit denen ihn jener in der Singschule überhäufte, zurückzugeben („Die Schuhe machen Euch große Sorgen?" — „Ich seh', wie's schlappt!"). Wie drastisch unterstützt die Musik in allem — bis auf den Schlag des Hammers auf den Leisten — die Handlung! Wie köstlich wirkt die sich steigernde Verzweiflung Beckmessers, in der er immer wieder zum Präludieren auf der Laute als Lebenszeichen an die vermeintliche Geliebte (Magdalene in Evas Kleidung) greift, während er den Störenfried von Schuster erwürgen könnte, der sich hier Genugtuung für erfahrene Unbill verschafft! Wie man endlich auf Meistersinger- (1^a) und Zunftberatungsmotive (11^a) paktiert und, bevor Beckmesser sein Ständchen anstimmt, während das einsetzende Johannisnachtmotiv (16) noch einmal die Aufmerksamkeit auf die Liebenden unter der Linde lenkt!

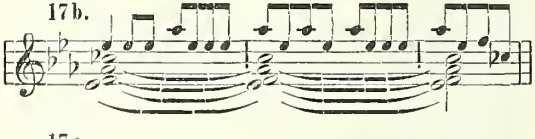
Nunmehr hat Herr Sixtus Beckmesser das Wort. Aus seinem „Nachtgesange" gewinnt die musikalische Darstellung drei neue, hochkomische Themen: Das Ständchen-

präludium (17a, Lautenfigur) mit den hartnäckig pochenden Quarten, das hieraus sich ergebende Prügelmotiv (17b) und die eigentliche Ständchenweise (17c) mit ihrer widersinnigen Textstandierung und Melodik:

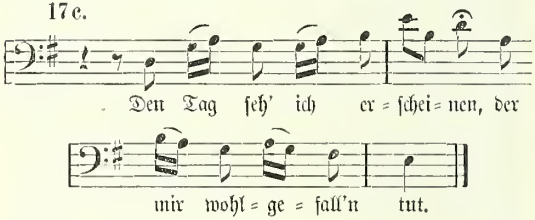
17a.



17b.



17c.



Der Hammer des Schusters, der des Merkers Kreidestriche vertritt, hat viel zu tun. Anfangs läßt sich Beckmesser auf eine Diskussion über die Berechtigung seines „künstlerischen Standpunktes" ein (alles natürlich in schnell dahingleitender, rezitativischer Form); dann aber sucht er auf den das Ohr schmerzhaft berührenden Quarten-Koloraturen und -Sequenzen

seiner Lautenfigur Sachs mit allen Einwendungen und Hammerschlägen zu übertönen, was ihm auch gelingt. Hui, wie spitzig und stechend das klingt! Die Musik ist das leibhafte Abbild dieses dürren, galligen, pedantischen Junggesellen, dem der Johannistrieb der Liebe schlecht steht, wie die schwere Rüstung einem federleichten Schneidergesellen. So scheucht er mit seinem Schreien und unmelodischen Singsang die guten Nürnberger aus den Betten, die ihrer begreiflichen Erregung über die Störung in einer groß angelegten Fuge Luft machen. Bald ist Davids Knüttel in Tätigkeit. Die Ständchenweise verstummt jäh, an ihrer Stelle nimmt auf den pochenden Beckmesser-Quarten das Orchester das Prügelmotiv (17^b) auf. Der Tumult steigert sich bis zu dem langgedehnten fortissimo-Einsatz des Nachtwächterhorns auf dem Ges. Dazu das Knieriemenmotiv Sachs' (7^b) mit nachfolgendem Johannisnacht- (16), Leidenschafts- (2^d) und Prügelmotiv (17^b). Ist doch der beherzte Schuster blitzschnell vor Ankunft des Nachtwächters aus dem Laden gesprungen, hat den Ritter an der Flucht gehindert und zur Einkehr bei ihm gezwungen, Eva in Pogners Arme gestoßen und mit seinem Knieriemen David von Beckmesser getrennt. Schnell verläuft sich die Menge, die Straße ist leer.

Noch gärt es in den Streichern wie aus der Ferne nachhallender Lärm, als der Nachtwächter sein eintöniges Lied von neuem anstimmt; — war's ihm doch im Traume, als wenn es hier sehr laut herging. Irrtum! Die Sechzehntelfigur löst sich allmählich im ppp-Tremolo (Raunen der Nacht) auf. Frieden ist überall in Nürnbergs Gassen. Während er nach dem üblichen Hornrufe am Schlusse seines Sangs die Straße hinabschlürft, setzt das Orchester im pianissimo mit der Johannisnacht-Weise (16) ein und flüstert es dem verschlafenen Wächter der nächtlichen Ruhe nach, was alles geschehen und was er nicht gesehen: Hier gab's handfeste Prügel (Motiv 17^b); und diese Prügel verdiente sich ein liebender Werber mit seinem Ständchen (17^c), das an die

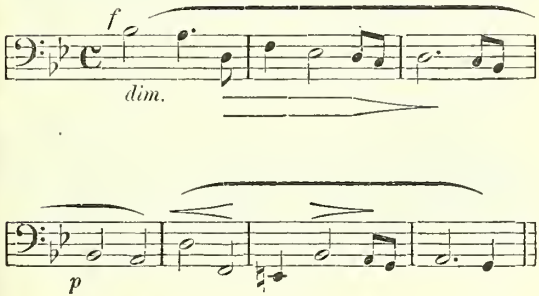
falsche Adresse geriet und den Nebenbuhler in Wut versetzte. Aber leise — ganz leise nur wird das mitgeteilt, während der Mond hinter dem Gewölk hervortritt und sein Silberlicht über die Stadt ergießt.

Dritter Aufzug: Das Orchestervorspiel zum dritten Aufzuge der „Meistersinger", viel in Konzerten wiedergegeben, ist eine der feinsinnigsten, poetisch-zartesten Kompositionen, die freilich, aus ihrem Zusammenhange herausgerissen, nie den tiefen und packenden Eindruck machen wird, wie im Rahmen des Dramas als ein wichtiges, erläuterndes Bindeglied mit dem Wahnmotiv (18a) und der Wachauf-Weise (18b und 18c) als leitende Themen. Wir haben in den voraufgegangenen beiden Aufzügen gesehen, daß der leidige Wahn im friedlichen Nürnberg seine Possen und Schalksnarrenstücklein treibt, daß er seine Fäden überallhin spinnt; und es hat uns scheinen wollen, daß der einzige, der über diesem Wahne stand, Hans Sachs war. Hier, wo der Tondichter das Bild des sinnenden Poeten in seiner Studier- und Arbeitswerkstatt am Johannismorgen entrollt, finden wir in der ruhig fortschreitenden musikalischen Schilderung, daß auch Sachs sich über den Wahn, der sein eignes Herz mehr denn einmal gefangen hielt, Rechenschaft gibt. Zutreffend erklärt Otto Neitzel den Gedankengang des Vorspiels mit folgenden Worten: „‚Wahn, Wahn! überall Wahn!' so tönt es dem verlassenen Poeten in seiner Schusterwerkstatt aus Büchern, aus dem Leben entgegen. Sein Weib verlor er, seine Kinder zogen in die Welt, das Mädchen, dessen Reiz ihm in sein beginnendes Greisenalter hineinleuchtete, ist einem andern bestimmt — ein Wahn, ein holder Wahn war es, als er einen Augenblick an ihre Liebe glaubte, und Entsagung ist die Tugend, die er üben muß und die in der einsamen Melodie atmet, mit der der neue Aufzug anhebt (Wahnmotiv). Doch in seinem künstlerischen Schaffen findet er einen Trost, und darum verdrängt den Entsagungsgesang bald das feierliche Lied, in dem er die Schönheit der Natur

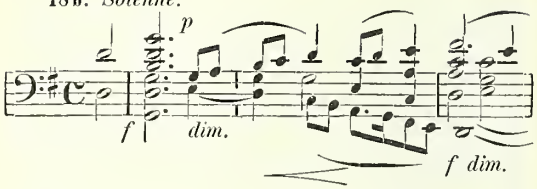
besingt und mit dem ihn später das Volk auf der Wiese begrüßt: ‚Wach' auf!' Und in diesem großartigen Naturbilde findet auch Evas verklärte Gestalt (vgl. die Reminiszenz aus seinem Schusterliede) einen würdigen Platz; und ob auch die Trauer der Entsagung ihn noch einmal mit aller Gewalt erfaßt, er weiß sie schnell mit dem Zauberstabe der künstlerischen Schöpferkraft zu beschwichtigen . . ." So ist es zu verstehen, wenn Sachs später bei offener Szene derart weltvergessen sich zeigt, daß er nichts hört und sieht und ganz plötzlich erst durch eine außergewöhnliche Einwirkung dem realen Leben wieder zurückgegeben wird. Wagner konnte die schwermütigentsagende und sich selbst bescheidende Reflexion nicht schöner zum Ausdruck bringen, als indem er ohne szenisches Beiwerk nur das Orchester mit der Meistersprache des Poeten von jenen Geheimnissen reden ließ, die eine große Seele in tiefster Einsamkeit durchzittern.

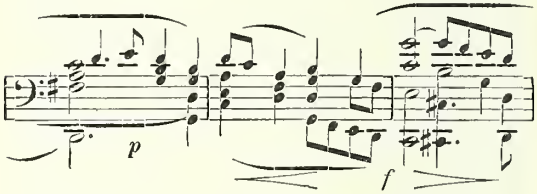
Hier zunächst die beiden Themen, auf denen das Vorspiel ruht, das Wahnmotiv (18a) und die Wachauf-Weise (18b und 18c):

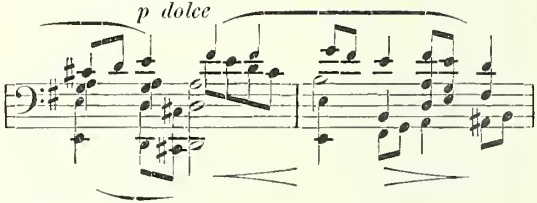
18a. *Un poco sostenuto.*



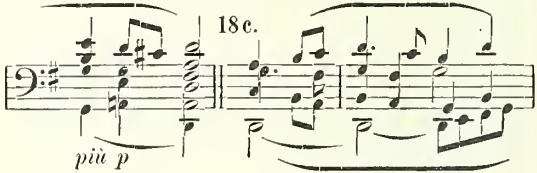
18b. *Solenne.*

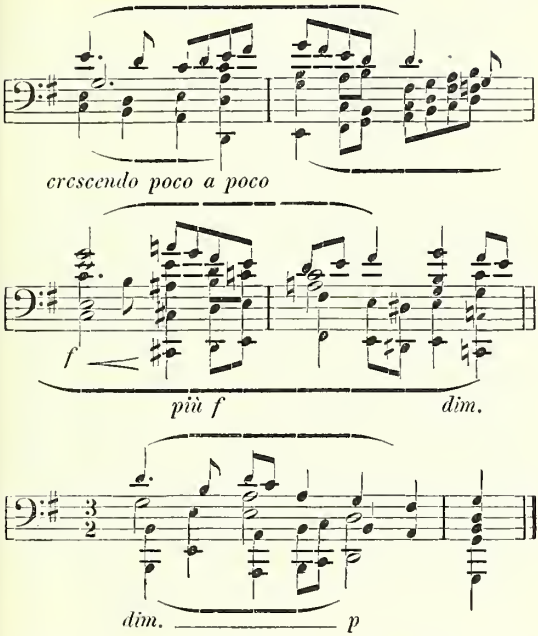






18c.





18a setzt kräftig (ma espressivo) in den Violoncellen ein, geht bei fugierter Form von hier in die Bratschen, dann in die Geigen über. In der Tat, es liegt in dem Motive auch zugleich der Reflex jener Einsamkeit, in die der Wahnfremde gerät. Seine Verarbeitung zeigt das Gewebe der Fäden, die sich durcheinander schlingen, bis sie die Wachauf-Weise (18b) zerreißt. Feierlich hebt sie in Hörnern und Fagotts, zeitweilig durch Tuba und Posaunen verstärkt, an. Ihr liegen die Verse Hans Sachs' zugrunde:

Wach auf! Es nahet gen dem Tag,
ich hör' singen im grünen Hag
ein' wonnigliche Nachtigall,
ihr' Stimm' durchkliuget Berg und Tal:

Die Nacht neigt sich zum Okzident,
der Tag geht auf von Orient,
die rotbrünstige Morgenröt'
her durch die trüben Wolken geht.

Sie ist so volkstümlich geworden, daß Nürnbergs Volk sie später als Huldigungsgruß an Sachs anstimmt. — Sobald die erste Strophe (18b) verklungen ist, nehmen die Violoncelle von neuem das Wahnmotiv (18a) auf, zu ihm hören wir im pianissimo (un poco ritard.) das Schusterlied aus dem zweiten Aufzuge. Es zeigt Sachs als selbstlosen Mittler und Lenker inmitten wahnbetörter Menschen („Doch eines Abends spat, ein Unglück zu verhüten bei jugendheißen Gemüten, ein Mann weiß sich nicht Rat; ein Schuster in seinem Laden zieht an des Wahnes Faden"). Nach einer Durchführung in kanonartiger Form setzt dann wie erlösend der zweite Teil der Wachauf-Weise (18c) ein. Unmittelbar an ihrem Ende macht sich (fortissimo in Streichern, Holzbläsern und Posaune) das Wahnmotiv (18a) noch einmal kräftig geltend, um allmählich in das Schusterlied überzugehen und damit die späteren Worte Sachs' zu begründen:

Jetzt schaun wir, wie Hans Sachs es macht,
daß er den Wahn fein lenken mag,
ein edler Werk zu tun! . .

Im Eingang der ersten Szene stellt Wagner Davids Lehrbubenmotiv (8a) dem in tiefes Sinnen versunkenen Poeten (18a) gegenüber. Als der Bursche in seiner Angst und mit dem nicht ganz reinen Gewissen dann stotternd auf die schlimme Nacht zu sprechen kommt, da „Einer unterm Fenster stand und schrie wie toll", unterstützen Lautenfigur Beckmessers (17a) und Prügelmotiv (17b) wirkungsvoll seine

Worte. Herrscher bleibt indessen das Lehrbubenmotiv (8a). Das Johannislied Davids, das dieser in seiner Zerstreutheit erst auf der Beckmesser-Ständchenweise (17c) anstimmt, paßt in seiner schlichten Schönheit so recht zur Feiertagsstimmung in der Werkstatt, auf der sonnenbeschienenen Straße und im Herzen des freundlich dreinblickenden Meisters. Nach gut bestandener Probe entschädigt sich dann die Gesprächigkeit des Burschen (Lehrbubenmotiv) für die ausgestandene Angst. Auch hier Wahn! Im weiteren Verlaufe, als David Sachs empfiehlt, er möge beim heutigen Wettsingen eine Meisterin ins Haus bringen, den Beckmesser sänge er doch nieder, tauchen kurz die Meistersingermotive 1a und 1b, später das Ständchen- (17c) und Prügelmotiv (17b) auf. Zu den Klängen des keck dahinhüpfenden Lehrbubenmotivs (8a) eilt der Bursche hinaus, um nach seiner Lene zu schauen.

Sachs ist allein. Wie sich die Schritte des Lehrbuben (8a, morendo) entfernen, hebt das Wahnmotiv (pp) an, erst in den Bässen und Violoncellen, dann (p, dolce) in der Baßposaune. Der Schusterpoet setzt den Orchestermonolog des Vorspiels nunmehr auf der Szene fort: Wahn! überall Wahn! Auch hier im Falle des Junkers (Lenzmotiv 12c) wieder einmal der alte Wahn! So gleiten die Geschehnisse an seinem Auge vorüber und mit ihnen in wundervoll sich steigernder Pracht die Fülle jener Motive und Themen, die mit den Hergängen verknüpft sind. Der Wahn (18a) im guten Nürnberg (14), ein liebegirrender, fader Werber, der Prügel (17b) als Dank für sein Ständchen (17c) in der Johannisnacht (16) einheimst. „Nun aber kam Johannistag!" In strahlender Pracht bricht das Johannisfestmotiv (11b) herein, um sich mit dem Nürnbergmotiv (14) und der Erklärungsweise (2c) Walther von Stolzings zu vereinen und den Monolog in ebenso farbenstrotzender wie hinreißender und kontrapunktisch-meisterhafter Weise zum Abschluß zu führen. Die drei letzten Themen folgen nicht eines dem andern, sie sind miteinander verwoben und klingen

zusammen. Denn hier in Nürnberg am Johannistag soll dem verkannten jungen Dichter volle Genugtuung für erlittene Unbill werden und damit zugleich der leid'ge alte Wahn ein Ende finden. Die Fäden ruhen in bewährten Händen.

Breit dahinrollende, aufgelöste Harfenakkorde führen den Junker ein, dem Sachs, frei von eignem Wahne, mit herzlichen Freundschaftsgefühlen (13e) entgegentritt. Die Belehrung Walthers im Meistergesange durch Sachs ist ebenso musikalisch- wie dramatisch-psychologisch interessant: Jugendlich stürmende Lust, der schaffende Lenz, und reife, abgeklärte Kunst des nachschaffenden Meistertums stehen einander gegenüber. Die letzte ist dem Junker nötig, will er etwas geben, das nicht nur dem Augenblicke gilt sondern von dauerndem Werte ist, auch vom erfahrenen Weisen gewürdigt und hoch bewertet. So entsteht in der Morgentraum-Deutweise eine völlig neue Kunst, die zwar aus der alten (Erklärungsmotiv, 2c) gewonnen ist, aber abgestreift hat, was an das Ungestüme, Hastende und Überschäumende einer nicht leidenschaftsfreien Auffassung erinnert und selbst die Pedanterie der Meistersinger zur Anerkennung zwingen muß. — In dem Abschnitte finden sich neben dem viel angewandten Freundschaftsmotive Sachs' (13e) Beckmesser-Reminiszenzen (17c, 17b, 13b), ferner das Motiv der Singkunst (5), Nürnbergs (14), kurz aufflammend („Wo fänd' ich die?") das der Leidenschaft des Junkers (2d), fein Rittermotiv (12a), auch Evas Schelmerei (15c). Nürnberg-, Freundschaft- und Erklärungsmotiv (2c) schließen die Szene ab; Sachs und Walther rüsten sich zum Wettstreit auf der Pegnitzwiese.

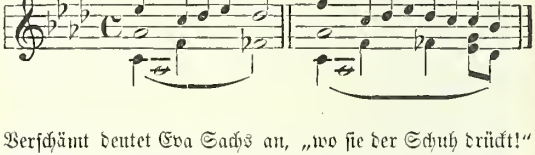
Nun ein komisches Intermezzo: Beckmesser erscheint auf der Bildfläche. Er späht in der leeren Werkstatt umher. Minutenlang unterhält uns dieser wahnbetörte Philister, ohne ein Wort zu sprechen; und doch enthüllt die begleitende Musik seine innersten Gedanken mit einer Deutlichkeit, die keine Sprache zu übertreffen vermöchte. Die motivische Arbeit

kann ihr Anrecht auf die szenische Darstellung nicht glänzender rechtfertigen. — Als der Stadtschreiber auf der Straße vor dem Fenster erscheint, ertönt sein Ständchen (17c). Ja, diese blamable Ständchenweise ist seit der letzten Nacht unlöslich mit seiner Person verknüpft; man muß sie immer hören, sobald man seiner ansichtig wird. Hinkend und „in sehr leidendem Zustande" betritt er den Raum. Sein Prügelmotiv (17b) erklärt das Verstörte der Erscheinung. Scheu blickt er sich in der Tür um; der Wahn (18a) hat ihn gepackt. Ach, und wie ihn die Bitterkeit (Mißgunstmotiv, 13a) überkommt, sobald er seinen zerbläuten Rücken befühlt! Er setzt sich auf den Schusterschemel (Knieriemenmotiv, 7b), fährt aber schnell schmerzgepeinigt wieder auf. Lautenfigur (17a) und Knieriemenmotiv lösen einander ab. Auf diesem Schemel saß der, der ihm als „Merker am Ort" sein ganzes Ständchen verdarb und obendrein noch die Prügelsuppe (17b) einbrockte! Von allen Seiten wähnt er sich verfolgt; er gerät in eine Art von Fieberparoxismus. Die hartnäckig pochenden Quarten seines Ständchens und das Motiv 17b schreien ihm höhnend entgegen, auch das derbe Knieriemenmotiv (7b) redet ein gewichtig Wort mit. Endlich hat sich die Mattigkeit seiner bemächtigt (lange Pause). Aber die Mißgunst (13a) läßt ihm keine Ruhe; er sieht den Junker (12a) vor sich, und das bringt sein Blut von neuem in Wallung. Er, der Merker (10), mußte Hohn und Spott ernten! Wütend schreien die Quarten des Prügelmotivs (17b) auf. — Verstört durch den Wahn (18a), wendet er sich mechanisch dem Werktische zu; die Ständchenweise (17c) summt ihm durch den Kopf. Da — fällt sein Blick auf die frische Handschrift Sachs', die selige Morgentraum-Deutweise Walthers hebt piano dolce an. Jetzt kommt das erste Wort von seinen Lippen: „Ein Werbelied! Von Sachs!" Wie sehr ihn die Entdeckung aufregt, zeigt das begleitende Orchester, das die Tumultfigur der Johannisnacht angestimmt hat. In diesem Augenblicke kehrt Sachs vom Junker zurück, vom

Freundschaftsgange (13e) in die Schusterwerkstatt (7b). — Die sich entspinnende Unterhaltung, in der Beckmessers Erregung dem Hohne (13b) anfänglich freien Lauf läßt, ruht im wesentlichen auf den charakteristischen, spitzen und schneidenden Motiven des Stadtschreibers. Prächtig ist dann im weiteren Verlaufe der Szene der Umschlag zur ausgelassenen Freude geschildert, die sich in ihren Äußerungen bei Beckmesser täppisch und linkisch ausnimmt und sehr drollig wirkt. Sie setzt seinen selbstsüchtigen Charakter mit feinsinniger Ironie hellem Lichte aus. Dem „rappelköpfisch" Davoneilenden klingt das Schustermotiv (7b) nach, das beim Erscheinen Evas in Festkleidung von der Johannisfest-Weise (11b) abgelöst wird.

Kummer lastet auf dem Herzen des Mädchens. Hier sein kurzes Motiv:

19.



Verschämt deutet Eva Sachs an, „wo sie der Schuh drückt!" während doch der Freund bereits alle Vorbereitungen für sein edles Werk getroffen hat. Aber er geht auf den Scherz ein. Und weil Eva sich ihm nicht ganz gibt, das heißt sich vor ihm verstellen zu müssen glaubt, weil sie ihm nicht trauen zu dürfen „wähnt", spielt auch er den harmlosen Schuster (7b) und faßt die Klage der Pognertochter handwerksmäßig auf. — Und nun beachte man die Steigerung in der musikalischen Schilderung, ihre Vielgestaltigkeit, die verschwenderische Fülle ihrer Mittel vom Eintritt Walthers (Motiv 16, Johannisnacht — Johannistag) bis zum Quintett! Wie Evas Herz beim Anblick des Geliebten in Sehnsucht

zusammenkrampft (Kummermotiv, 19) und Sachs sie doch an den Schusterschemel (7b) fesselt! Dann der entrückte Abgesang Walthers auf dem Thema der Erklärungsweise (2c). Weiß er doch jetzt den Traum zu deuten! Blühend rankt sich die Begleitung um die Melodie. So finden sich die zwei, und Sachs tritt mit dem Schusterlied und seinem Knieriemenmotive wieder zurück in sein alltägliches Leben, aus dem ihn der Wahn nur für kurze Zeit vertrieb. Evas Hinweis auf ihre Zuneigung begegnet Sachs mit der Andeutung von Tristan und Isoldes Schicksal; er mag nichts von König Markes Glück (Wagner flicht hier das Motiv des Liebessehnens und das Markemotiv aus „Tristan und Isolde" ein).

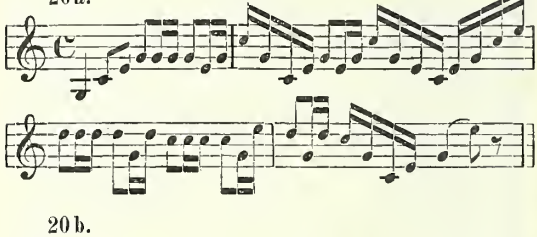
Die feierliche Taufe der „Morgentraum-Deutweise" leitet der Johannischoral aus St. Kartharinen („Da zu dir der Heiland kam") in der Verkürzung ein, mit dem Meistersingermotiv (1a) abwechselnd, dem sich dann auch die Weise der Kunstvereinigung (1c: „Steh auf, Gesell") beimischt. Sachs ist wieder ganz er selbst: Der große Poet, dazu ein echter Mensch und Freund, dessen innere Überwindung ihn zu jener Selbstlosigkeit führte, die im Glücke andrer das eigne Glück am reinsten und schönsten findet.

Das Quintett, mit dem dieser Teil des Aufzuges vor der Verwandlung abschließt, ruht hauptsächlich auf Walthers Erklärungsweise (2c), die ja eben noch im Abgesang seiner Morgentraum-Deutweise so beredten Ausdruck fand und in aller Herzen nachklingt. Viel Worte über den Satz zu seinem Lobe zu verlieren, erscheint überflüssig. In der Einheitlichkeit der Stimmung und Form, in seiner Geschlossenheit, seiner Architektonik und dem Wohlklange steht er auf einsamer Höhe, und man begreift angesichts dieser wahrhaft idealen Farbenpracht das Bedauern mancher Analytiker, daß Wagner nicht öfter in solcher Weise seinen Grundsätzen untreu geworden ist, die ihm in Rücksicht auf dramatische Wahrheit ein Zusammenlegen mehrerer Stimmen zu einem Ensemblesatze verboten. — Mit dem anhebenden Nürnbergmotive (14)

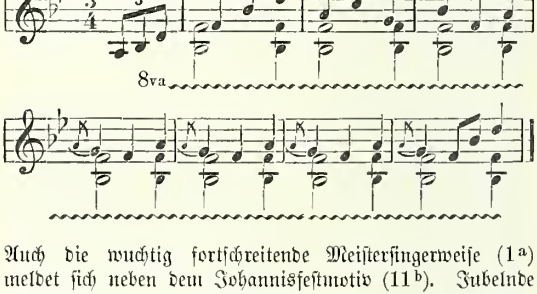
verlassen die fünf die Werkstatt, um sich nach der Pegnitzwiese zu begeben.

Die Verwandlungsmusik verarbeitet das Nürnbergmotiv weiter, dem sich dann die Fanfare der Stadtwächter und Heerhornbläser (20a) untermischt:

20a.



20b.



Auch die wuchtig fortschreitende Meistersingerweise (1a) meldet sich neben dem Johannisfestmotiv (11b). Jubelnde Triller auf dem Terzsextakkord (wie in der Einleitung zum II. Aufzuge) zeigen das Völklein der ausgelassenen Lehrbuben am Werke. Spielen sie doch beim Feste auf der Pegnitzwiese als Ordner und Marschälle bis zur Ankunft der Meistersinger eine wichtige Rolle — auf deren gewissenhafte Ausführung sie stolz genug sind.

So enthüllt sich vor uns bei Teilung des Vorhangs ein Bild, auf das wir bereits durch die Orchestereinleitung vorbereitet worden sind. Die Zünfte ziehen mit ihren Abzeichen unter Sang und Klang auf — zunächst die Schuster. Ihr Loblied auf Sankt Crispin beherrscht das Schuster- oder Knieriemenmotiv (7b), auch die Melodie des erzählenden Mittelteils ist derb und plump, und die nachher sich geltend machende Ausgelassenheit weist in ihrem ungefügen Rhythmus, ihrer etwas platten Melodieführung, zu der sich die Fanfare 20a gesellt, auf die robusten Vertreter dieses Handwerks hin. — Die Schneider lassen ihren Witz sprühen. Sie berichten in drolliger Weise von dem Berufskollegen, der einst Nürnberg von Hungersnot und Belagerung errettete, indem er sich in ein Bocksfell einnähte und durch seine Sprünge auf dem Stadtwalle den Feind verscheuchte. Das „Me-e-e-e-e-e-eck!" ihres Refrains wird dadurch gerechtfertigt. — Nun die Bäcker! Wieder unbeholfen und derb, mischen sie ihren Gesang mit dem der Schneider. — Immer belebter wird das Bühnenbild. Die Fürther Mädel (Johannisfestmotiv, 11b) langen an und werden von den Lehrbuben sofort zum Reigen engagiert. Die Stadtpfeifer stimmen den ruhigen Walzer des Beispiels 20b an. Es ist weniger ein Tanz als eine Pantomime, deren bukolischer Charakter schon aus den Quartensequenzen erhellt. — Aus der Ferne herüberklingende Meistersingerthemen (1a und 1b) zerstreuen die Tanzenden. Immer klarer und kräftiger schält sich Motiv 1a, in Fanfarenmanier phrasiert von 1b, heraus, bis es bei Erscheinen der Meistersinger in alter Erhabenheit (ff) dahinbraust, von dem Marsche (1b) abgelöst.

Die Lehrlinge entbieten als Herolde zu 1a das „Silentium!" Allein die Menge läßt sich in ihrem Enthusiasmus und ihren Sympathien keine Vorschriften machen. Sie hat Hans Sachs erblickt; ihm zur Huldigung stimmen die vielen Hundert, die hier zum Feste zusammenströmten, die „Wach-auf-Weise" (18b und 18c) an. Am Schluß, zu des Chors

„Heil Nürnbergs teurem Sachs!“ deutet die Weise der Kunstvereinigung (1c) den Beweggrund für die Ovation an: Sachs ist in seiner Volkstümlichkeit der Vermittler der Kunst in breite Schichten hinein, und mit ihm fühlt sich die Menge verbunden durch das schimmernde Band künstlerischen Ideals. Im Meistersingermarsch (1b) läuft die Huldigung aus. — Sachs ist tief gerührt ob des holden Wahns (18a). Er dankt, und sein Freundschaftsmotiv (13e) zeigt, daß er auch dieses Volk Nürnbergs mit liebendem Herzen umschließt.

Die Verkündung des in der Zunftberatung angenommenen Vorschlags Veit Pogners trägt zunächst das Zunftberatungs- (11a), im weiteren das Johannisfest- (11b), am Schlusse das Nürnbergmotiv (14). Ist doch die Ausführung des Zunftbeschlusses am heutigen Johannisfest eine Ehre für ganz Nürnberg. — Unterdessen hat sich Beckmesser als Werber mit seiner unleserlichen Sachs-Handschrift abgequält. Zu den Motiven 11a und 1c tritt sein Mißgunstmotiv (13a), aber nur im scharfen Ansatze und wie gebrochen. Vorbei der Merkerdünkel! Wir sehen eine Karikatur der Zunft vor uns; daher bei leggiero ed animato das Meistersingermotiv (1a) in der spitzen Fassung des Vorspiels (Takt 122). Und die Menge, die jetzt den Merker abgeben soll, hat ein gutes Auge für die Scheinmajestät des Herrn Beckmesser. Mit dem Spottmotiv (3) empfängt sie den zitternd den Blumenhügel Erklimmenden; es bedarf des energischen Ruhegebots (1b) durch die Lehrlinge, weil sich die Spöttelei ins Uferlose auswächst. — Endlich kann Kothner das: „Fanget an!“ aussprechen.

Über die komische Lesart der Morgentraum-Deutweise durch Beckmesser ist schon im zweiten Abschnitte gesprochen worden. Musikalisch bewegt sich das „Werbelied“ in seinem Lautenpräludium wie auch in der Singweise auf den Themen 17a und 17c. Dieser Mann zwängt selbst Walthers prangende Poesie unter die Melodik seines nächtlichen Ständchens;

er kennt nichts als die stechenden, unmelodischen Quarten, die widerlichen Fermaten, die sinnentstellende Phrasierung und Skandierung; hinzu tritt dann noch ein zusammenhangloser, durch Verlesen vollkommen entstellter Text, der es immer schwieriger macht, die allgemeine Spottlust zu dämpfen. Wieherndes Gelächter macht dem Stadtschreiber das Weitersingen unmöglich und veranlaßt ihn, sein Lied abzubrechen.

Vor seinem definitiven Verschwinden von der Bildfläche hat Beckmesser noch zum Hohnmotiv (13^{b}) Sachs vor allem Volke als Verfasser des Gedichts bezeichnet. Die Rechtfertigung des Schusterpoeten basiert auf dem Freundschaftsmotiv (13^{e}), das später in die Erklärungsweise (2^{c}) überlenkt. Mit seinem Rittermotiv (12^{a}) meldet sich Walther von Stolzing. Im bunten Wechsel folgen hier Bruchstücke aus dem Antwortgesang des Junkers an Kothner, auch Evas Schelmenweise (15^{c}); wird der Tochter Pogners doch jetzt klar, welchem Ziele die Freundschaft Hans Sachs' des Wahnes Fäden entgegenlenkt!

Zur lautlosen Stille, die das Silentiumgebot der Lehrlinge hinfällig macht, stimmt Walther die Morgentraum-Deutweise an, sie gar bald frei ausgestaltend, als er gewahrt, daß Kothner in der Handschrift nicht weiter nachliest. Wie ein herabrieselnder Tonregen ergießen sich die holden Melodien über alle Hörer, das Volk und die Meister; ihrem Zauber vermag sich keiner zu entziehen. Selbst die Philister der Zunft erklären: „Kühn ist's und seltsam, doch wohl gereimt und singebar!" Die Menge, die ihr freies Empfinden in keiner Weise durch Normen der leges tabulaturae und andern Formelkram eingeschränkt sieht, gibt sich der tiefsten Ergriffenheit durchaus hin. Sie hat keine Kluft ihrer musikalischen Ästhetik zu überbrücken, und ihr naives Gefühl läßt sie sich heimisch fühlen in einer Poesie, die in ihrer natürlich quellenden Wahrheit von ihr auch als überzeugend und wahr empfunden wird. Sie faßt den Refrain mit seiner wiegenden Weise auf dem Orgelpunkt

der Dominante auf und singt ihn nach; immer weiter greifen Teilnahme und Gerührtheit um sich. Dieser Sieg ist auch musikalisch so glänzend wie möglich geschildert. Die höchste Wirkung erzielt das pianissimo des Ausklingens.

Unmittelbar folgt das Wahnmotiv (18a) bei Sachs' Frage an das Volk: „Den Zeugen, denk' ich, wählt' ich gut: tragt ihr Hans Sachs drum üblen Mut?" Sie alle müssen erkennen, wie fein und selbstlos der Meister es verstanden hat, des Wahnes Fäden zu lenken. So steht er am Schlusse des Werkes im eigentlichen Mittelpunkte des Interesses als kraftvoller Schützer verkannten Genies und Wahrer der idealen Aufgabe der Meistersingerzunft vor Einseitigkeit und trockenem Pedantismus. Es beherrschen den Rest des Werkes Meistersingerthemen (1a—c), teils in ihrer Einzelerscheinung, teils klangvoll miteinander verwoben, wie im Vorspiel (Beispiel 4). Eva und Walther kommen nur kurz mit dem Einsatz des Quintetts und der Erklärungsweise (2c) zur Geltung. Walthers Brust schmückt die Meisterkette, an seiner Seite steht Eva, die „Muse des Parnaß". Sie aber drückt den aus Myrten und Lorbeer gewundenen Kranz Hans Sachs, dem eigentlichen Sieger in diesem Streite, aufs Haupt. Und jubelnd erkennt die Menge in ihm, Nürnbergs teurem Sohn, den Hüter der heil'gen deutschen Kunst! . . .

Als im Sommer 1876 die ersten Aufführungen über die Bühne des Bayreuther Festspielhauses gegangen waren und glänzende Siege gefeiert hatten, war's bei einem Festmahle am 18. August im Theatersaale, daß Frau Lucca aus Mailand Richard Wagner mit einem silbernen Lorbeerkranze schmückte und Graf Apponyi, nach ihm Ludwig Nohl, den Schöpfer des Tondramas mit schwungvollen Worten feierten. Da erhob sich der Meister und sprach, zu Franz Liszt gewendet: „Hier ist derjenige, der mir zuerst den Glauben an die Sache entgegengetragen, als noch keiner etwas von mir wußte, und ohne den Sie heute vielleicht

keine Note von mir gehört haben würden, mein lieber Freund Franz Liszt!" Mit ausgebreiteten Armen schritt er auf den gerührt Dastehenden zu und sank ihm an die Brust.

Das der Abschluß der „Meistersinger von Nürnberg" in das künstlerische Leben und den Werdegang des Dichterkomponisten übertragen!

Inhalt.

Seite

1. Die Vorgeschichte der „Meistersinger“ 3
2. Die Handlung in den „Meistersingern von Nürnberg“ 24
3. Die „Meistersinger“-Musik 62

Auf holzfreies Papier gedruckt

Richard Wagner
Der
Ring des Nibelungen

Ein Bühnenfestspiel für drei Tage
und einen Vorabend

Vorabend

Das Rheingold

Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert,
mit zahlreichen Notenbeispielen

von

Max Chop

Zweite Auflage

Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig

Copyright 1906 by Philipp Reclam jun. Leipzig

Übersetzungsrecht vorbehalten

Druck von Philipp Reclam jun. Leipzig

Die Vorgeschichte des „Nibelungenring".

1. Wie der Ring geschweißt ward.

Die ideellen Ausgangspunkte des bedeutsamen Schaffens Wagners bilden Meudon und Marienbad, die Sommer der Jahre 1841 und 1845. Meudon bei Paris brachte die intimere Bekanntschaft mit der deutschen Volkssage, der wir zunächst „Tannhäuser" und „Lohengrin" verdanken, Marienbad die Fortsetzung jener Bekanntschaft mit dem Resultate der „Meistersinger von Nürnberg", mit der „Parsifal"-Anregung und dem konzentrierten Interesse für den Nibelungen-Mythos. Im Herbst 1848 beschäftigte Wagner bereits neben „Friedrich Barbarossa" der Entwurf einer Operndichtung zu „Siegfrieds Tod". Er entstand im Zeitraume von sechzehn Tagen (12. bis 28. November)*) und war als große heroische Oper in drei Aufzügen, zugleich als das letzte Glied einer Kette gedacht, deren Ringe aus dem Material des Nibelungen-Mythos geschmiedet werden sollten. Am 28. November 1848 las der Meister die Dichtung im Freundeskreise zu Dresden, dem sich auch der junge Hans von Bülow angeschlossen hatte, unter lebhaftem Beifall vor. Nimmt man das Jahr 1841 als Zeitpunkt erster Anregung, das Jahr 1876 mit der ersten Bayreuther Gesamtaufführung des Nibelungenrings als Abschluß an, so umspannte das Werden des ganzen Kunstwerkes dreieinhalb Jahrzehnte, es reichte nach rückwärts bis in die Periode schwerster Entbehrungen, ärgster Hoffnungslosigkeit, nach vorwärts in die

*) Gesammelte Schriften, Bd. II, Seite 215.

Zeit glänzender Erfüllung all' der großen Lebenshoffnungen Wagners. Doch kann man eine solche geschichtliche Einteilung kaum ohne erheblichen Einspruch aufstellen. Zunächst hindert daran die Annahme des Viererzyklus als Ganzes und die Fertigstellung bzw. Aufführung von Einzelgliedern der Kette. Weiter aber bedingte die sich einschiebende Entstehung von „Tannhäuser", „Lohengrin", „Meistersinger" und „Tristan" die Verzögerung im Werden der „Nibelungen", die in der ersten Hälfte ihrer Genesis zudem noch unter der Aussichtslosigkeit ihres Inslebentretens in irgendeiner Form stark zu leiden hatten.

Im Juni 1849 schrieb Wagner an Franz Liszt, daß er sich seiner letzten Dichtung: „Siegfrieds Tod" nunmehr zuwenden wollte, um sie endlich zu komponieren. „In einem halben Jahre sende ich Dir die Oper fertig zu." Daraus ward indessen nichts. Der Meister machte die Arbeit am „Siegfried" vom Ausfall des „Lohengrin" in Weimar abhängig. So schrieb er 1850 an Theodor Uhlig in Dresden, den Verfasser des Klavierauszugs zu „Lohengrin": „Des Weiteren kündet mir Liszt an, daß es im Werke sei (nach einem guten Ausfall des ‚Lohengrin'), von Weimar aus die Komposition des ‚Siegfried' bei mir zu bestellen, zu welchem Zwecke man mir vorschußweise ein Honorar von der Höhe auszahlen solle, daß ich ungestört bis zur Vollendung der Arbeit davon leben könne. Darauf habe ich ihm erwidert, daß ich in die Luft hinein den ‚Siegfried' nie komponiert haben würde: fällt aber der ‚Lohengrin' vollkommen befriedigend aus, so hätte ich anzunehmen, daß dadurch mir in Weimar die Darsteller auferzogen sein würden, die bei richtigem Eifer und Ernst mir bestmöglich auch den ‚Siegfried' zum Leben würden bringen können. Für die Weimarsche Gesellschaft ganz ausdrücklich würde ich daher auch den ‚Siegfried' musikalisch zur Aufführung fertig machen. Nun habe ich mir bereits Notenpapier und ein Dresdener Rastral angeschafft; ob ich noch komponieren kann, das mag Gott

wissen. Vielleicht komme ich aber wieder hinein!“ ... Nach der ersten „Lohengrin“-Aufführung trat dann Liszt an Wagner heran: „Sieh, so weit haben wir's gebracht; nun schaff uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen!“

Um jene Zeit schon tauchten in Richard Wagner Pläne auf, die sich einer von den üblichen Theater-Aufführungen durchaus verschiedenen Wiedergabe seines „Siegfried“ zuwandten und später in Bayreuth und dessen Festspielhause Verwirklichung fanden. Ein Brief an Heine vom 14. September 1850 enthält Andeutungen: „Ich denke jetzt daran, meinen ‚Siegfried‘ in Musik zu setzen; um ihn einmal gehörig aufführen zu können, trage ich mich mit ganz besonderen und kühnen Plänen, zu deren Verwirklichung nichts weiter nötig ist, als daß ein guter Onkel den Einfall habe, zu sterben.“ Eine Woche darauf erfahren wir aus einem Briefe an Uhlig Näheres über jene kühnen Pläne: ... „ich würde auf einer schönen Wiese bei der Stadt von Brett und Balken ein rohes Theater nach meinem Plane herstellen und lediglich bloß mit der Ausstattung an Dekorationen und Maschinerie versehen lassen, die zu der Aufführung des ‚Siegfried‘ nötig ist. Dann würde ich mir die geeignetsten Sänger, die irgend vorhanden wären, auswählen und auf sechs Wochen nach Zürich einladen: den Chor würde ich mir größtenteils hier aus Freiwilligen zu bilden suchen (hier sind herrliche Stimmen und kräftige, gesunde Menschen). So würde ich mir auch mein Orchester zusammenladen. Von Neujahr gingen die Ausschreibungen und Einladungen an alle Freunde des musikalischen Dramas durch alle Zeitungen Deutschlands mit der Aufforderung zum Besuche des beabsichtigten dramatischen Musikfestes: wer sich anmeldet und zu diesem Zwecke nach Zürich reist, bekömmt gesichertes Entree — natürlich wie alles Entree — gratis! Des Weiteren lade ich die hiesige Jugend, Universität, Gesangvereine ꝛc. zur Anhörung ein. Ist alles in gehöriger Ordnung, so lasse ich dann unter diesen Umständen drei Aufführungen des

‚Siegfried‘ in einer Woche stattfinden: nach der dritten wird das Theater eingerissen und meine Partitur verbrannt. Den Leuten, denen die Sache gefallen hat, sage ich dann: ‚Nun macht's auch so!‘ Wollen sie auch von mir einmal wieder etwas Neues hören, so sage ich aber: ‚Schießt ihr das Geld zusammen!‘ — Nun, komme ich dir gehörig verrückt vor? Möge es sein, aber ich versichere dir, dies noch zu erreichen, ist die Hoffnung meines Lebens, die Aussicht, die mich einzig reizen kann, ein Kunstwerk in Angriff zu nehmen. Also — schafft mir zehntausend Taler — weiter nichts!“

Im Mai 1851 hat sich das Nibelungenprojekt bereits zu zwei Dramen entwickelt. „Siegfrieds Tod“, der späteren „Götterdämmerung“, geht „Jung Siegfried“, der spätere „Siegfried“, voraus. Liszt war entzückt über den sich mehr und mehr erweiternden Plan: „Also einen jungen Siegfried bekommen wir! Du bist wahrhaft ein ganz unglaublicher Kerl, vor dem man Hut und Mütze dreimal abzuziehen hat.“ Am 24. Juni 1851 war die Dichtung zu dem neuen „Jung Siegfried“ fertig. Liszt bat bei Bekanntwerden mit ihr um Überlassung des Dramas für Weimar und erhielt die Zusicherung, daß er binnen Jahresfrist im Besitze der Partitur sein sollte. Wagner hatte sich bei diesem Versprechen ebenso geirrt, wie in der späteren Behauptung, daß drei Jahre zur Vollendung seines ganzen Nibelungenwerkes notwendig werden würden. Aus drei Jahren machte die rauhe Wirklichkeit dreiundzwanzig. Freilich lag diese Verzögerung an den außerordentlich widrigen Verhältnissen, die den Meister umgaben und ihn in seinem Schaffen so arg lähmten. Seine Wünsche gingen für ein Genie nicht weit; er hat sie in einem Briefe an Uhlig aus demselben Jahre 1851 niedergelegt: „Ein kleines Häuschen mit Wiese und Gärtchen! Arbeiten mit Lust und Freude — aber nicht für jetzt . . . Wenn alle deutschen Theater zusammenbrechen, schlage ich ein neues am Rheine auf, rufe zusammen und führe das Ganze im Laufe einer Woche auf. — Ruhe!

Ruhe! Ruhe! — Land! Land! eine Kuh, eine Ziege usw. — Dann — Gesundheit — Heiterkeit — Hoffnung! — sonst — alles verloren! Ich mag nicht mehr!" ... Da hätten wir den später in Bayreuth durch das Festspielhaus und „Wahnfried" realisierten Gedanken im Grundzuge, hier noch in naiven Abrißlinien, als Ziel des Sehnens, ohne Einzelheiten!

Am 23. August 1851 gab dann Wagner die auf gemeinsamen Hochgebirgswanderungen mit dem Freunde Uhlig (im Juli) besprochenen und entworfenen „Mitteilungen an meine Freunde"*) in Druck. Sie enthalten, wie der Meister selbst sagt, „ein Zeugnis für seine Unfreiheit als künstlerischer Mensch", die Nibelungen-Idee, so weit sie bis zum Zeitpunkte der Herausgabe gereift war, in entschiedener Bestimmung des Zieles, dem Wagner entgegenstrebte, ohne vorderhand die Möglichkeit einer Verwirklichung abzusehen. Es heißt da: „Unwillkürlich hatte ich mich bemühen müssen, in diesem Drama (‚Siegfrieds Tod') eine Fülle großer Beziehungen anzudeuten, um den gegebenen Moment nach seinem stärksten Inhalte wirken zu lassen. Diese Andeutungen konnten natürlich nur in epischer Form dem Drama eingefügt sein, und hier war der Punkt, der mich mit Mißtrauen gegen die Wirkungsfähigkeit meines Dramas im richtigen Sinne einer szenischen Darstellung erfüllte. Von diesem Gefühl gepeinigt, geriet ich darauf, einen ungemein ansprechenden Teil des Mythos, der eben in ‚Siegfrieds Tod' nur erzählungsweise hatte mitgeteilt werden können, selbständig als Drama auszuführen. Vor allem war es aber eben der Stoff selbst wiederum, der mich so lebhaft zu seiner dramatischen Bildung anregte, daß es nur noch Liszts Aufforderung bedurfte, um mit Blitzesschnelle den ‚jungen Siegfried', den Gewinner des Hortes und Erwecker der Brünnhilde, in das Dasein zu rufen. — Wiederum mußte ich nun jedoch an diesem ‚jungen

*) Gesammelte Schriften, Bd. IV, Seite 416.

Siegfried' dieselbe Erfahrung machen, wie sie ähnlich zuvor mir ‚Siegfrieds Tod' zugeführt hatte: je reicher und vollständiger durch ihn meine Absicht mitzuteilen ich instand gesetzt worden war, desto drängender mußte ich, gerade um dieser wachsenden Fülle wegen, empfinden, daß auch mit diesen beiden Dramen mein Mythos noch nicht vollständig in der Sinnlichkeit des Dramas aufgegangen war, sondern daß Beziehungen von der entscheidendsten Wichtigkeit außerhalb der wirklichen dramatischen Darstellung unversinnlicht gelassen und der reflektierenden Kombination des Zuschauers allein zugewiesen geblieben waren. Daß aber diese Beziehungen, dem einzigen Charakter des echten Mythos gemäß, von der Beschaffenheit waren, daß sie nur in wirklichen sinnlichen Handlungs-Momenten sich aussprachen, somit in Momenten, die allein verständlich immer nur im Drama darzustellen sind, dies hat mich endlich, da ich zu meinem Entzücken dieser Eigenschaft inneward, die wahrhaft entsprechende vollendete Form für die Kundgebung meiner umfassenden dichterischen Absicht finden lassen. — Die Herstellung dieser Form vermag ich jetzt nun meinen Freunden als den Inhalt des Vorhabens, dem ich mich fortan einzig zuwende, hiermit anzukündigen. — Ich beabsichtige meinen Mythos in drei vollständigen Dramen vorzuführen, denen ein großes Vorspiel vorauszugehen hat. Mit diesen Dramen, obgleich jedes von ihnen allerdings ein in sich abgeschlossenes Ganzes bilden soll, habe ich dennoch keine ‚Repertoirstücke' nach den modernen Theaterbegriffen im Sinne, sondern für ihre Darstellung halte ich folgenden Plan fest: An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die, um meine Absicht kennen zu lernen, sich

versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnisse künstlerisch mitzuteilen. Eine weitere Folge ist mir ebenso gleichgültig, als sie mir überflüssig erscheinen muß. — Aus diesem Plane für die Darstellung vermag nun auch jeder meiner Freunde die Beschaffenheit meines Planes für die dichterische und musikalische Ausführung zu entnehmen, und jeder, der ihn billigen kann, wird zunächst mit mir auch gänzlich unbekümmert darum sein, wie und wann dieser Plan sich dereinst vor der Öffentlichkeit verwirklichen solle, da er das eine wenigstens begreifen wird, daß ich bei diesem Unternehmen nichts mehr mit unserem heutigen Theater zu tun habe. Wenn meine Freunde diese Gewißheit fest in sich aufnehmen, so geraten sie dann mit mir endlich wohl auch darauf, wie und unter welchen Umständen ein Plan, wie der genannte, ausgeführt werden könne, und — vielleicht erwächst so auch ihre einzig mir ermöglichende Hilfe dazu. — Nun denn, ich gebe euch Zeit und Muße, darüber nachzudenken: denn nur mit meinem Werke seht ihr mich wieder!" ...

In der Wasserheilanstalt Albisbrunn bei Zürich, wo Wagner im September 1851 weilte, um seine stark angegriffenen Nerven zu beruhigen und neue Kräfte zu sammeln, entstand dann die genaue Gliederung und stoffliche Verteilung der Tetralogie, deren Vorspiel anfangs den Namen: „Der Raub des Rheingoldes" tragen sollte. „So ausschweifend dieser Plan ist," heißt es in einem Briefe des Meisters an Uhlig vom 12. November 1851, „so ist er doch der einzige, an den ich noch mein Leben, Dichten und Trachten setze. Erlebe ich seine Aufführung, so habe ich herrlich gelebt; wenn nicht, so starb ich für was Schönes." — Und die „Mitteilungen" fanden werktätige Freunde. So setzte aus einer ihr zugefallenen Erbschaft Frau Julie Ritter dem Tondichter während der Jahre 1852—1856 eine Rente aus, die ihm die ungestörte, sorgenfreie Arbeit am Nibelungenwerke ermöglichen sollte.

Im Dezember 1851 finden wir Wagner am eifrigen Studium der „Wölsungasage", das eine neue Erweiterung der Ringidee bedingte. „Siegfrieds Tod" führte zu „Jung Siegfried", dieser zum Heldenstamme der Wölsungen (Wälsungen), Wotans Lieblingsgeschlecht. Von den Wölsungen aber mußte Wagner als Ausgangspunkt zu dem Kampfe der Schwarzalben (Nibelungen) gegen die Lichtalben (Götter), zwischen Finsternis und Licht, Tag und Nacht, Winter und Sommer, kommen. Bei ihm kristallisierte sich dann die leitende Idee um die Gier nach dem fluchbeladenen Golde, dessen Berührung auch den des Fluches teilhaftig werden läßt, der nicht aus Habgier, sondern in reckenhaftem Wagemute, in heldischer Kraftbetätigung, das Gold gewinnt. — Im Mai und Juni 1852 (am 30. Juni beendet) entstand die Dichtung zur „Walküre", zu Anfang des November desselben Jahres lag auch die „Rheingold"-Dichtung fertig vor. Im Dezember 1852 gab Wagner die gesamte Ringdichtung als Manuskript in etwa 30 Druckabzügen heraus und brachte sie im Februar 1853 zu Versendung an seine einflußreichsten und intimsten Freunde. Um das Werk nach seinem wahren Werte beurteilen zu können, war höchste künstlerische Intelligenz und objektiver Weitblick nötig; zur Durchführung des Riesenplanes aber gehörten Einfluß und — Mittel. In die Februartage des Jahres 1853 fällt auch die Vorlesung der Ringdichtung im „Hotel Baur" („au lac") zu Zürich durch den Meister an vier aufeinander folgenden Abenden vor einem auserwählten Kreise.

Sehr anregend schildert K. Fr. Glasenapp in seiner Wagner-Biographie die Genesis und den Ausbau des Nibelungenstoffes durch Wagner, indem er die Momente, die von einem Glied zum andern hinüberleiten und zur großen, einheitlichen Idee des Ganzen führen mußten, beleuchtet:

„Erst die Verbindung von Siegfrieds Tode mit der uralten germanischen Vorstellung des einstigen Weltunterganges in der Götterdämmerung stellte diesen Tod nicht als den

einer einzelnen, zufälligen Persönlichkeit, sondern des Menschen überhaupt, und diesen als die notwendige Sühne einer göttlichen Schuld dar. Das „Rheingold“ hatte daher nicht allein die Aufgabe der Wiederbelebung der herrlichsten Gestalten der alten Göttersage, der Verkörperung schöner, mystischer Züge der Edda, wie des Raubes der Freia (Iduna), des Baues der Götterburg durch die Riesen, der Verpfändung des Hortes, des Fluches, der an dem Ringe haftet, seit er seinem rechtmäßigen Besitzer entrissen, — er mußte zugleich zeigen, wodurch jener drohende Untergang der Welt herbeigeführt werde: durch eine Schuld der Götter selbst. Auch diese letztere ist nicht die Erfindung des Dichters. Wo ein Untergang stattfindet, mußte eine Verschuldung vorausgegangen sein, diesen Rückschluß hatte schon das furchtlose Gerechtigkeitsgefühl des altgermanischen Volkes gezogen. Seine gesamte Weltanschauung durchdringt, von der Vorstellung der Jahreswende ausgehend, die Erkenntnis des ewigen Wechsels in der Welt der Erscheinung. Dieser Wechsel war von dem rauheren nordischen Volke nicht, wie von den Griechen, in wehmütig verklingender Herbstklage um den schönen Linos oder selbst Achilles ausgedrückt; festen Auges blickte der Germane auf das Unabwendliche und, wie der Stein, der ins Wasser fällt, immer weitere Ringe um sich beschreibt, sehen wir in seiner Vorstellung die von dem Tode des menschlichen Helden sich ausbreitenden Kreise der Vernichtung im Balder-Mythos die wonnigste Erscheinung der Götterwelt selbst erreichen. Woher aber diese Macht der Zerstörung? Welche Schuld führt diesen Untergang herbei? Der Germane kannte keinen Gott über der Natur, diese war ihm etwas Gegebenes, Uranfängliches. Seine Gottheiten standen ihr nicht als von ihr verschiedene, selbständige Beherrscher gegenüber; aus dem starren Unbewußten rang sich der bewußte Geist als das ordnende Element los; aus dem Elementaren hervorgegangen, wirft er sich zum Eroberer und Herrscher auf. Aber dieser Sieg des Geistes

erscheint dennoch wie ein Eingriff in die Rechte des Uranfänglichen, die Natur widerstrebt dem ordnenden Bezwinger. Diesen steten Widerstreit drückt das Verhältnis der Götter zu den elementaren Mächten, den Riesen und Zwergen, aus. Die geistige Übermacht der Götter besiegt die rohe Macht der Riesen und zwingt die Geschicklichkeit der Zwerge in ihren Dienst; aber wiederholt sind Trug und List die Mittel in diesem Kampfe. Eine früheste Verschuldung ist ganz besonders die Verbindung, die Wotan mit der tückischesten, treuloseſten unter den elementaren Gewalten, dem Geiste der ewigen Verneinung, dem schillernden, flackernden, immer beweglichen Feuergott Loge eingegangen ist; seine dämonische Macht schmiegt sich nur zum Scheine dienstbar den Fesseln, seine Verführung zieht alle die Übel nach sich, die dereinst den Untergang der Götter herbeiführen. Das Bündnis Wotans mit Loge wird daher bei Wagner zur Angel der gesamten Götter-Tragödie, aus der sich sodann die menschliche Tragödie als notwendige Folge entwickelt, seine Verlockung bewirkt den Raub des machtverleihenden Ringes und ruft den Fluch hervor, dessen unheilvolle Kraft erst an dem gleichzeitigen Untergange Siegfrieds und der Seligen in Walhalls Saal seine Grenze findet, und neben dem Fluche Alberichs ist es das schwirrende, stets bewegliche Motiv Loges, welches das ganze Nibelungenwerk an seinen verhängnisvollsten Stellen durchklingt."

Elf lange Jahre ruhen zwischen den Vorgängen des Jahres 1853 und der Berufung Wagners durch König Ludwig II. von Bayern, — elf Jahre des Kampfes, der Anfeindung, der Hoffnungslosigkeit und Not. Liszt, der treueste aller Freunde Wagners, ergriff den Nibelungenplan mit der lebhaften Energie seiner künstlerischen Intelligenz. Er hatte weniger Mittel, als Einfluß aufzubieten; aber diesen Einfluß stellte er mit bewunderungswürdiger Selbstlosigkeit in den Dienst der Sache Wagners. Er ermöglichte die Konferenz vom 6. Oktober in Basel mit Bülow, Cornelius und

Joachim über den Bau eines Wagner-Theaters; wenige Tage später finden wir den Meister an Wagners Seite in Paris bei Hektor Berlioz, um diesen für den Freund und sein Schaffen zu interessieren. Die Idee war zu ungeheuerlich, zu gewaltig und groß, um selbst geniale Geister, die leichter über Hindernisse materieller Art hinwegsahen, zum Glauben an die Möglichkeit einer Verwirklichung zu bewegen. — Ende Oktober 1853 kehrte Wagner dann nach Zürich zurück, ohne Hoffnung für die Zukunft seines Werkes, aber mit der mutigen Absicht, es gleichwohl in Angriff zu nehmen. Am 16. Januar 1854 war die Kompositions-Skizze zu „Rheingold", am 28. Mai desselben Jahres die Partitur vollendet, im Juni finden wir ihn bereits mit der „Walküre" beschäftigt, deren Entwurf naturgemäß längere Zeit (bis Ende Dezember) in Anspruch nahm. — Als Wagner am 26. Februar 1855 nach London reiste, nahm er die begonnene Partitur zur „Walküre" und einen Empfehlungsbrief von Liszt an Karl Klindworth mit. Klindworth war von dem Riesenvorhaben derartig begeistert, daß er sich sofort bereit erklärte, die Bearbeitung der Klavierauszüge zu übernehmen. Unter seiner fleißigen Hand entstand ein Meisterwerk klavieristischer Übertragung; sein Feuereifer schuf schneller, als Wagner zu liefern vermochte. In London hielten den Meister mancherlei unliebsame Dinge von der Weiterarbeit an der „Walküre"-Partitur ab; nach seiner Rückkehr in die Schweiz erkrankte seine Frau, Minna, geb. Planer, ihr Leiden hinderte den Meister stark an einer künstlerischen Gedankenkonzentration, wie sie nun einmal sein Werk von ihm verlangte. Erst Ausgangs April 1856 lag die fertige Partitur zur „Walküre" vor, damit der halbe „Ring", für den auch bis zu diesem Zeitpunkte sich weder die Aussicht einer Drucklegung, noch einer Aufführung bot. Wagner hoffte auf Breitkopf & Härtel in Leipzig. Die Firma prüfte die Pläne eingehend; fast ein Jahr hindurch währte die Korrespondenz, um schließlich mit einer Ablehnung zu enden. Nicht allein, daß die Hoffnung

auf den Erfolg durchaus zweifelhaft erschien (vom damaligen Standpunkte der Wagnerfrage aus), der Meister verlangte für den ganzen Ring obendrein noch viertausend Taler Honorar. Wir, die wir heute auf den beispiellosen Ruhmeszug der Tetralogie zurückblicken und uns von dem Verlagsverdienst und den Tantiemen ein ungefähres Bild machen können, werden vielleicht über die Bedenken lächeln. Aus der Zeit heraus, aus der sie einzig zu erklären sind, werden sie indessen verständlich. Und Prognosen haben im Verlagsleben schon oft zu grimmen und empfindlichen Enttäuschungen geführt, selbst unter weit günstigeren Vorbedingungen. Breitkopf & Härtel übernahmen dafür „Tristan und Isolde". Erst im Dezember 1859 bahnten sich die Verhandlungen zwischen Wagner und dem Verlage von Schott Söhne in Mainz an, die zur Annahme des „Nibelungen-Ringes" seitens dieses Verlages führten.

Bei der Vertonung des „Siegfried", der in der Kompositionsskizze am 22. September 1856 begonnen ward und bis zur Mitte des zweiten Aufzuges (Juni 1857) gedieh, erleidet die Nibelungenarbeit eine längere Unterbrechung. „Tristan", die Pariser „Tannhäuser"-Aufführung, „Die Meistersinger von Nürnberg" schieben sich dazwischen. Im April 1863 erschien die Ring-Dichtung nebst Vorwort für die große Öffentlichkeit im Drucke. Der „epilogische Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels bis zur Veröffentlichung der Dichtung begleiteten",*) geben ein Bild der großen Idee, ihrer einzigen Realisierungsmöglichkeit wie auch der starken Hoffnungslosigkeit Wagners. Die später mit Gottfried Semper (damals Professor der Baukunst am Polytechnikum in Zürich) gemeinsam entworfenen Theaterbaupläne, die eine amphitheatralische Anlage des Zuschauerraumes, verdecktes Orchester und anderes verlangten, werden hier eingehend erörtert.

*) Gesammelte Schriften. Bd. VI, Seite 365 ff.

Die Möglichkeit, zu irgendeinem praktischen Ergebnisse zu gelangen, ruht für Wagner auf zwei Eventualitäten: Entweder es treten kunstbegeisterte, vermögende Männer und Frauen zusammen, die im Wege des öffentlichen Aufrufs die nötigen Geldmittel aufbringen, oder es müßte sich ein deutscher Fürst finden, „der hierfür keinen neuen Satz auf seinem Budget zu beschaffen, sondern einfach nur denjenigen zu verwenden hätte, den er bisher zur Unterhaltung des schlechtesten öffentlichen Kunstinstituts seines, den Musiksinn der Deutschen so tief bloßstellenden und verderbenden Operntheaters bestimmte. Wenn in seiner Residenz die allabendlichen Theaterbesucher durchaus das zerstreuende Labsal einer modernen Opernaufführung sich fortzuerhalten verlangten, so würde der von mir gedachte Fürst gern ihnen diese Unterhaltung zu lassen haben, nur nicht für seine Rechnung; denn alles möge er glauben bisher durch seine der Oper zugewandte Munifizenz patronisiert zu haben, nur weder die Musik, noch das Drama, sondern eben die allen deutschen Sinn für Musik wie Drama gröblich beleidigende — Oper." Die Betrachtung klingt in die wehmütige Frage aus: „Wird dieser Fürst sich finden?"

Der Fürst, der Wagner in seinem idealen Streben verstand, hatte sich bereits gefunden, wenngleich sein hilfsbereiter Wille noch ohne Betätigungsmöglichkeit blieb: Es war der junge, zur Zeit noch nicht neunzehn Jahre alte Bayernkönig Ludwig II., der an seinem Geburtstage am 25. August 1861 als Prinz zum erstenmal einer Oper Wagners, dem „Lohengrin", an der Münchener Hofoper begegnet war und seitdem tiefstes Interesse für den Meister und sein Schaffen bekundete. Ein Jahr nach der Herausgabe der Nibelungen-Dichtung traf der Ruf des Königs bei Wagner ein, den er aus schwerster Sorge erlöste. Bedrängt von seinen Gläubigern, hatte der Meister am 23. März 1864 heimlich aus Penzing und Wien flüchten müssen. Nach kurzem Aufenthalte bei der befreundeten Familie Wille in

Mariafeld*) traf Wagner Ende April in Stuttgart ein. Ein Abgesandter Ludwig II. reiste hinter ihm her mit der königlichen Botschaft in der Tasche. Aus Penzing, Wien und Mariafeld war der Meister bereits wieder verschwunden; so erreichte er ihn am 3. Mai in Stuttgart, wo er ihm die Berufung nach München aushändigte. Am 4. Mai schon hatte Wagner die erste Audienz beim Könige. Mit einem Herzen voll überströmender Freude berichtete er Frau Wille, die ihm noch wenige Tage zuvor als wirtschaftlich Ruiniertem gastfreie Unterkunft im Hause ihres Gatten gewährt hatte, unmittelbar nach dem Empfang durch Ludwig II.: „Ich wäre der undankbarste Mensch, wollte ich Ihnen nicht sofort mein grenzenloses Glück melden! Sie wissen, daß mich der junge König von Bayern aufsuchen ließ. Heute wurde ich zu ihm geführt. Er ist leider so schön und geistvoll, seelenvoll und herrlich, daß ich fürchte, sein Leben müsse wie ein flüchtiger Göttertraum in dieser gemeinen Welt zerrinnen. Er liebt mich mit der Innigkeit und Glut der ersten Liebe: er kennt und weiß alles von mir, und versteht mich wie meine Seele. Er will, ich soll immerdar bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke aufführen; er will mir alles geben, was ich dazu brauche; ich soll die ‚Nibelungen' fertig machen, und er will sie aufführen, wie ich will. Ich soll mein unumschränkter Herr sein, nicht Kapellmeister, nichts als ich und sein Freund. Und dies versteht er alles ernst und genau, wie wenn wir beide, ich und Sie, miteinander sprachen. Alle Not soll von mir genommen sein, ich soll haben, was ich brauche — nur bei ihm soll ich bleiben. Was sagen Sie dazu? — Was sagen Sie? — Ist es nicht unerhört? — Kann das anderes als ein Traum sein?" ... Auf die große, langgehegte Zuneigung des Königs, wie auf seine erlösende Tat im Momente höchster Trostlosigkeit weist auch ein anderer an Frau Wille gerichteter Brief Wagners

*) Siehe Eliza Wille: Fünfzehn Briefe an Rich. Wagner nebst Erinnerungen.

bin, indem es heißt: . . . „der fünfzehnjährige Jüngling (Ludwig) wohnte einer Aufführung meines ‚Lohengrin' bei, die ihn so tief ergriff, daß er seitdem aus dem Studium meiner Werke und Schriften seine Selbsterziehung in der Weise bildete, daß er seiner Umgebung, wie mir, jetzt offen eingesteht, ich sei sein eigentlicher einziger Erzieher und Lehrer gewesen. Er verfolgt meinen Lebenslauf und meine Nöte, meine Pariser Widerwärtigkeiten, mein Verkommen in Deutschland und nährt nun den einzigen Wunsch, die Macht zu gewinnen, mir seine höchste Liebe beweisen zu können. Das einzige, wirklich verzehrende Leiden des Jünglings war, nicht zu begreifen, wie er seiner stumpfen Umgebung diese nötige Teilnahme für mich abgewinnen sollte. Im Anfang März dieses Jahres (1864), ich kenne den Tag, ward mir das Mißlingen jedes Versuchs, meiner zerrütteten Lage aufzuhelfen, klar; allem dem, was so abscheulich unwürdig eintraf, sah ich offen und hilflos entgegen. Da — ganz unerwartet stirbt der König von Bayern, und mein mitleidvoller Engel besteigt — gegen alles Schicksal — den Thron. Vier Wochen nachher ist bereits seine erste Sorge, nach mir auszusenden; während ich den Leidensbecher unter Ihrer Schmerzenshilfe bis auf die unterste Hefe leere, sucht mich der Abgesandte bereits in meiner herrenlosen Wohnung in Penzing auf; er muß dem liebenden König einen Bleistift, eine Feder von mir mitbringen. — Wie und wann er mich endlich traf, wissen Sie" . . .

Nach Wendelin Weißheimer, dem bekannten Kapellmeister, Musikschriftsteller und Freunde von Wagner wie auch Liszt, war es der Baron Pfistermeister, der Wagner im Auftrage des Königs suchte, nach Heinrich Vogls Mitteilungen der Adjutant Sauer, der vom Liederkomponisten Robert von Hornstein an Deck eines Bodenseedampfers den Stuttgarter Aufenthalt des Meisters erfuhr. Die Lage Wagners war so traurig, daß er sich vor seinen Gläubigern verstecken mußte, sich mit der Absicht des Selbstmords trug und in seiner

Herzensverzweiflung anfangs den königlichen Abgesandten gar nicht empfangen wollte.

Noch im Mai 1864 bezog Wagner nach Regelung seiner Wiener Angelegenheiten auf Wunsch König Ludwigs eine Villa am Starnberger See in nächster Nähe des Schlosses Berg. Ein herzlicher Freundschaftsverkehr entspann sich zwischen dem idealgesonnenen jungen König und dem verehrten Meister. Wagner mußte täglich bei ihm sein: „Es ist ein hinreißender Umgang! Dieser Drang nach Belehrung, dies Erfassen, dies Erbeben und Erglühen, ist mir nie so rückhaltlos schön zuteil geworden. Und dann diese liebliche Sorge um mich, diese reizende Keuschheit des Herzens, jeder Miene, wenn er mir sein Glück versichert, mich zu besitzen; so sitzen wir oft Stunden da, einer in den Anblick des andern verloren . . . Ich entsinne mich aus meinen ersten Jünglingsjahren eines Traumes, wo ich träumte, Shakespeare lebte und ich sähe ihn und ich spräche mit ihm wirklich, leibhaftig; der Eindruck hiervon ist mir unvergeßlich und ging in die Sehnsucht über, Beethoven noch zu sehen (der auch schon tot war). Etwas Ähnliches muß in diesem lieblichen Menschen vorgehen, wenn er mich hat. Er sagt mir, er glaube es noch immer kaum, daß er mich wirklich habe! — Seine Briefe an mich kann niemand ohne Staunen und Entzücken lesen. Liszt meinte, er stehe darin an Rezeptivität mit meiner Produktivität vollkommen auf gleicher Höhe. Er ist ein Wunder!“ . . . Im Oktober 1864 widmete Wagner als erstes Zeichen seiner Dankbarkeit und unverbrüchlichen Treue dem König Ludwig die „Walküre“. Das Widmungsgedicht, „dem Königlichen Freunde“ überschrieben,*) findet Worte rührender Hingabe:

Du bist der holde Lenz, der neu mich schmückte,
der mir verjüngt der Zweig' und Äste Saft:
es war Dein Ruf, der mich der Nacht entrückte,
die winterlich erstarrt hielt meine Kraft.

*) Gesammelte Schriften, Bd. VIII, S. 1.

Wie mich Dein hehrer Segensgruß entzücke,
der wonnestürmisch mich dem Leid entrafft,
so wandl' ich stolz beglückt nun neue Pfade
im sommerlichen Königreich der Gnade.

Um dieselbe Zeit hatte Wagner von seinem Gönner den offiziellen Auftrag empfangen, den Nibelungenring zu beenden. Seine Lebensarbeit war damit gesichert.

Freilich sollte dieses reine Glück nicht ungetrübt bleiben. Die Sonne königlicher Huld beleuchtet nicht die Pfade eines Menschen, und wäre er auch ein Auserwählter, ohne den Neid der Schattenwandler und Kleinlichen zu erregen. Die Hofintrige begann, erst versteckt, dann in der Öffentlichkeit, sie überspann bald das ganze Bayerland mit ihren Verdächtigungen gegen den verderblichen Einfluß, den angeblich Wagner auf Ludwig II. ausüben sollte. „Das äußere Spiel der Intrige", so schrieb Wagner in einem Briefe an Frau Wille, „rein nur darauf berechnet, mich außer mir zu bringen, um mir eine Indiskretion zu entlocken, zerfällt leicht in sich. Aber welcher, gänzlich meiner Ruhe mich für immer entreißenden Energie bedurfte ich, um meinen jungen Freund für immer seiner Umgebung zu entreißen? Er hält treu, rührend schön zu mir und schließt sich für jetzt gegen alles ab. — Was sagen Sie zu meinem Schicksale? — Meine Sehnsucht nach der letzten Ruhe ist unsäglich: mein Herz kann diese Schwindel nicht mehr ertragen!" — Schon im Beginn des Jahres 1865 hatten die Angriffe auf Wagner eine so drohende und gehässige Form angenommen, daß der Meister ihnen am 22. Februar in der „Allgemeinen Zeitung" mit einer öffentlichen Rechtfertigung entgegentreten zu müssen glaubte. Er wies auf die Großmut des Königs hin, die ihm nach schweren Kämpfen und Ringen die Früchte eines mühevollen Künstlerlebens im ungestörten Genuß von Ruhe und Arbeitsmuße gewährleistete. Aus seiner Zurückgezogenheit hervorzutreten, nötigten ihn persönliche Angriffe, ein Sturm öffentlicher Beschuldigungen. Hatte König Ludwig,

indem er ihm zur ungestörten Vollendung seines Nibelungenwerkes ein jährliches Gehalt aussetzte, das ihn der äußeren Lebenssorgen überhob, etwas anderes getan, als was vor ihm bayrische Könige der Kunst und Wissenschaft gewährten? Ob man ihn als Günstling oder als wohlbezahlten Künstler anzusehen habe, über seine etwaigen Verdienste und Ansprüche glaube er niemandem Rechenschaft schuldig zu sein. Wie hoch er die Gnade des Königs anschlage, erhelle daraus, daß er die Genehmigung zu seiner Naturalisierung als Bayer erbeten hätte. Wenn auch die deutsche Kunst nicht bayrisch, sondern nur deutsch sein könne, so wäre doch München die Hauptstadt dieser deutschen Kunst; hier, unter dem Schutze eines ihn begeisternden Fürsten, gänzlich sich heimisch und volksangehörig zu fühlen, sei ihm, dem Vielumhergeirrten, lange Zeit Heimatlosen, ein inniges, wahres Bedürfnis. — Nach einer Abweisung der Insinuation, daß er den König von seinen Regierungspflichten abhalte, selbst seinen Einfluß auf Regierungshandlungen ausübe und Ludwig II. menschenscheu mache, kennzeichnete Wagner den Vorwurf, er habe für den König sein Porträt bei Pecht malen und durch eine Anweisung auf die Hofkasse zahlen lassen, als sinnlose Verleumdung. So weit war damals bereits die persönliche Gehässigkeit gediehen!

Zunächst wirkte die offene Erklärung sehr wohltuend; sie reinigte die Luft, freilich ohne hindern zu können, daß sich gar bald wieder schwüles Gedünst sammelte. Im April 1865 tauchte der Plan eines monumentalen Festspielhauses in München auf, den Gottfried Semper für $3^1/_2$ Millionen Gulden ausführen sollte. Im November desselben Jahres hatten erneute, noch heftigere Angriffe gegen Wagner das Projekt zerschellen lassen; der König mußte, um die Ruhe des Landes nicht zu gefährden, dem Drängen um Entlassung Wagners nachgeben. Der künstlerische Freund war in München seines Lebens nicht mehr sicher. So bat ihn Ludwig selbst, die Isarstadt zu verlassen. Mit einem vollen Jahres-

gehalte ausgerüstet, begab sich Wagner aufs neue in das schweizerische Exil.

Was man alles gegen den Meister ausgespielt hatte, mutet heute wie eine Mär aus grauer Vorzeit an: Die Zivilliste Ludwigs sei durch die kostspieligen Ausgaben in höchster Gefahr, Wagner sei als alter Revolutionär ein Freigeist und gefährlicher Politiker, sein Einfluß auf den König unberechenbar! Eine 32 Seiten umfassende Broschüre trug den Titel: „Richard Wagner als König, Enthüllung der geheimen Verschwörung zur Ausführung seines unglaublich verwegenen Plans", der Münchener „Volksbote" beschuldigte den Meister, er lasse seine von ihm getrennt in Dresden lebende Gattin Minna darben, während er selbst im Überflusse schwelge; man versuchte sogar psychiatrisch nachzuweisen, daß Wagner geistig gestört sei, am Größenwahne leide und unschädlich gemacht werden müsse.

Wagner lebte und schuf, während der Streit in München weitertobte, still in der Schweiz. Er empfing in Triebschen den Besuch Ludwigs inkognito, beendete die „Meistersinger", bereitete im Mai und Juni 1867 auf königlichen Wunsch die strichlose Aufführung des „Lohengrin" in München selbst vor, wohnte der „Meistersinger"-Premiere (21. Juni 1868) in der Kaiserloge neben Ludwig bei und war Gegenstand lebhafter Huldigungen eines begeisterten, internationalen Publikums. Nach seiner Rückkehr in die Triebschener Stille am 24. Juni 1868 nahm er die Weiterarbeit am „Siegfried" wieder auf, dessen zweiter Aufzug im Februar 1869 beendet wurde. Es folgte in demselben Jahre auf Wunsch des Königs die Einstudierung des „Rheingold" unter Hans Richter, der Hans von Bülows Stelle an der Münchener Hofoper eingenommen hatte. Zu den Vorbereitungen war Wagner nicht hinzugezogen worden, Richter verweigerte wegen ungenügender szenischer Einrichtungen die weitere Leitung des Unternehmens, und so ging dann „Rheingold" am 22. September unter Franz Wüllner in München in Szene, unzu-

reichend vorbereitet und mit mäßigem Erfolge. Der Meister wohnte der Premiere nicht bei. Etwa um dieselbe Zeit hatte er den dritten Aufzug seines „Siegfried" beendet und auch dieses Drama dem königlichen Freunde gewidmet. Wieder strömt das Widmungsgedicht*) die glühende Dankbarkeit aus, die Wagner den Blick nach dem bayrischen Königsthrone lenken ließ:

. . Und diese Tat ist Deinem Freund gelungen:
was eilf der Jahr' in stummen Schlaf er schloß,
das hat er nun zum Leben wach gesungen,
der hold Erweckten eint sich der Genoß.
Und doch, wie wär' dies Wecklied je erklungen,
wenn Deiner Jugend Blüte mir nicht sproß?
Mich mahnt der Tag, an dem ich Dir es sende,
daß gänzlich sich zu Dir das Wunder wende.

Im Oktober 1869 finden wir Wagner bereits an der Komposition der „Götterdämmerung", die am 11. Januar 1870 im ersten Aufzuge fertig dalag. Unterdessen rüstete sich München für die „Walküre", um so wenigstens trotz der unzulänglichen Mittel die erste deutsche Bühne zu sein, die dem Nibelungenwerke auch weiterhin nahe trat. Wagner war das durchaus nicht nach Herzenswunsch, da er lieber auf eine Aufführung verzichtete, ehe er eines seiner Werke mittelmäßig oder schlecht herausgebracht sah. Indessen mußte er sich den Wünschen König Ludwigs fügen, der nach Maßgabe zu Gebote stehender Kräfte das Beste wollte und seinen Ehrgeiz in die Durchführung der Sache Wagners gesetzt hatte. Außerdem war an ein eignes Festspielhaus, wie es dem Meister als Ideal vorschwebte und das ihm seine kühne Phantasie schon für das Jahr 1872 in Aussicht stellte, vorderhand nicht zu denken. So ging am 26. Juni 1870 in München unter Wüllners Leitung mit Heinrich Vogl und Frau (Siegmund, Sieglinde) die „Walküre" erstmalig in Szene. — Am 5. Juli hatte Wagner auch die Komposition

*) Gesammelte Schriften, Bd. VIII, S. 414.

des zweiten Aufzugs der „Götterdämmerung“ beendet. Der 5. Februar 1871 war der Tag, an dem „Siegfried“ in Partitur fertig vorlag, der 21. November 1874 der Tag der Einfügung des letzten Schlußsteines, der „Götterdämmerung“-Partitur. Damit sehen wir den Riesenbau vollendet, der seit Aufnahme der Dichtung: „Siegfrieds Tod“ in Dresden (1848) bis zum letzten Federstrich an der Partitur der „Götterdämmerung“ sechsundzwanzig Jahre in Anspruch genommen hatte. Es gehörte die stählerne Willenskraft eines Mannes wie Wagner dazu, um sich mit solchen Zeitläuften gelassen abzufinden und beim Blick auf die endlose Perspektive, die allerdings ein stark entwickelter Optimismus in guten Stunden zu verkürzen verstand, nicht den Mut zu verlieren.

2. Bayreuth.

Warum verfiel Wagner bei der Realisierung seiner Festspielhaus-Idee gerade auf die kleine markgräfliche Residenz Bayreuth am Roten Maine? Die Frage ist schon oft gestellt worden, ohne eine wirklich in allen Details befriedigende Beantwortung zu finden. Kein Wunder! Man möge im eigenen Leben dies und jenes Kapitel nachschlagen, um zu erkennen, daß bei vielen „Warum?“ weniger die Psychologie oder Logik der Lebensführung, als vielmehr der Zufall und das Aufgutglück-Versuchen eine nicht unbedeutende Rolle spielen.

Wagner brauchte für sein Nibelungenwerk ein eigenes Festspielhaus, weitab vom Getriebe der Welt, nicht für Amüsementsbedürftige und Sensationslüsterne, sondern für Leute, die den Drang nach Vertiefung empfanden und mit dem Meister in seinen großen Reformideen sympathisierten, vor allem auch der Belehrung nicht grundsätzlich ablehnend gegenüberstanden. München als große Stadt mit ihrer ständigen Unruhe erschien nach den Erfahrungen der letzten Jahre durchaus ungeeignet. Und doch mußte das deutsche

Kunstwerk der Zukunft eine Heimstätte auf deutschem, in Rücksicht auf Ludwigs II. Hochherzigkeit speziell auf bayrischem Boden, finden. So schreibt der Meister an Heckel: „Der Ort sollte keine Hauptstadt mit stehendem Theater, auch keiner der frequentierten großen Badeorte sein, welche gerade im Sommer mir ein durchaus ungeeignetes Publikum zuführen würden; er sollte dem Mittelpunkt von Deutschland zu gelegen und ein bayrischer Ort sein, da ich zugleich an eine dauernde Übersiedelung für mich dabei denke und diese nur in Bayern zu treffen für schicklich finden muß." — Wagner kannte Bayreuth aus früher Jugend; er hatte dort einmal bei der Durchreise sehr angenehme Eindrücke empfangen. Die Lage im Herzen Deutschlands, in landschaftlich reizvoller Umgebung am Fuße des Fichtelgebirges, umwoben vom Nimbus einer nicht uninteressanten Historie, deren Denkmäler noch heute dem Städtchen die Signatur verleihen, — alles schien Stimmung für dieses kleine Bayreuth zu machen, um das sich mehr und mehr die Pläne und Gedanken des Meisters kristallisierten.

Am 17. April 1871 verließ Wagner in Begleitung seiner Gattin Cosima, geb. Liszt, Luzern, um sich zu Besprechungen wegen Errichtung eines Festspielhauses und Gründung von Patronatsvereinen zwecks finanzieller Sicherung der Festspiele nach Berlin zu begeben. Der direkte Weg führte ihn durch Oberfranken; so machte er den kleinen Abstecher nach Bayreuth, um die Erinnerung mit der Wirklichkeit zu vergleichen und zu erwägen, ob der Ort auch den Intentionen aller der neuerdings gewonnenen Gesichtspunkte entspräche. Drei Tage (vom 17.—20. April) blieb der Meister in der „Sonne" als Gast Bayreuths, und diese drei Tage entschieden für die markgräfliche Residenz. Das alte Opernhaus konnte allerdings für die Festspiele nicht in Frage kommen. Indessen mit dem Gedanken an den Bau eines eigenen Hauses war Wagner schon deshalb durchaus vertraut, weil keines der damals bestehenden Opernhäuser auch nur annähernd

den Anforderungen entsprach, die er mit seinen Musikdramen im allgemeinen, mit seinem Nibelungenwerke im besonderen, stellte. Die private Rücksprache mit städtischen Vertretern gewährleistete ihm für die Durchführung der großen Idee weitestes Entgegenkommen. Sehr befriedigt verließ er Bayreuth.

Nach einem Ausfluge nach Dresden (Konzert am 25. April) traf der Meister dann in Berlin ein, wo er am 28. April in der Akademie der Künste seinen Vortrag „Über die Bestimmung der Oper“*) hielt und durchsetzte, daß unter Carl Tausig und der Gattin des Königlichen Hausministers, Freifrau Maria von Schleinitz, der Berliner Patronatverein zustande kam. In einem offenen Briefe kündigte dann Wagner die Vorbereitung des Bühnenfestspiels: „Der Ring des Nibelungen“ an und eröffnete die Subskription auf eintausend Patronatscheine von je dreihundert Talern, die zur Deckung der gesamten Unkosten mit Einschluß des Theaterbaus bestimmt waren. Durch Zeichnung eines Scheines erwarb dessen Besitzer (Patron) das Recht auf einen Platz zu den Aufführungen eines Festspielzyklus.

Der plötzliche Tod Carl Tausigs, des treuen Förderers der Wagnersache und innig geliebten Freundes (17. Juli 1871), lähmte den Meister, der solchen Schicksalsschlägen gegenüber sich sehr empfindlich zeigte, nicht unbedeutend im Zurüsten und zielbewußten Vorbereiten. Im Herbste 1871, als die Pläne für das Festspielhaus fertig vorlagen, wandte er sich dann an den Vorsteher der Bayreuther Stadtverordneten, den Bankier Feustel, mit dem ihn später herzliche Freundschaft verbinden sollte. Er legte ihm die Fragen vor: „Wie die städtischen Behörden Bayreuths sich zur Frage des Baus eines Festspielhauses stellen würden? Ob man den geeigneten Platz (etwa zweihundert Fuß im Geviert an Grund und Boden) dazu belassen wolle? Endlich: Ob ungefähr zwei-

*) Gesammelte Schriften Bd. IX, S. 153.

hundert Künstler als Mitwirkende bei den Festspielen und zweitausend Fremde als Besucher in dem fränkischen Städtchen Unterkunft finden könnten?" — Die Bayreuther Stadtväter waren sich der Wichtigkeit dieser Fragen, ihrer Bedeutung für die ganze Zukunft des Städtchens, dank der energischen Initiative und künstlerischen Intelligenz Feustels, durchaus bewußt. Wagner erhielt umgehenden Bescheid, daß ihm jedmögliche Unterstützung von seiten der städtischen Behörden zuteil werden solle; man wollte seinen Plänen förderlich und behilflich sein. Dieser Beschluß erfolgte am 9. November 1871.

Kaum hatten die Zeitungen die Botschaft verbreitet, daß das große Unternehmen des Meisters nunmehr seiner Realisierung entgegenreife, daß die finanzielle Unterstützung sich zufriedenstellend anlasse, die Pläne zum Festspielhausbau vorlägen und die ehemalige markgräfliche Residenz am Roten Maine in Aussicht genommen worden sei, — da dämmerte es auch in anderen deutschen Städten. Mit der Schwerfälligkeit, die nun einmal in vielen Dingen dem Deutschen anhaftet, bedurfte es erst der willenskräftigen Anregung eines Kleinen, um die Großen zur Einsicht in die wahrscheinliche Rentabilität und zum Handeln zu bewegen. Da Bayreuth noch nicht definitiv gewählt war, vielmehr nur ein Vorrecht auf erste Berücksichtigung besaß, beeilten sich andre Städte mit Vorschlägen an Wagner heranzutreten, darunter auch Darmstadt und Baden-Baden. Allein abgesehen davon, daß der Meister bereits innerlich sich für Bayreuth entschieden hatte, entsprachen die andern weder nach ihrer Staatsangehörigkeit, noch nach Lage, Größe und äußerer Physiognomie den künstlerischen Intentionen des Meisters. Sie wurden abgelehnt.

Am 14. Dezember 1871 langte der Meister wieder in Bayreuth an, um in offizieller Form die Konferenzen mit Bürgermeister Dr. von Muncker und Bankier Friedrich Feustel einzuleiten. Zugleich mit ihm waren Bauinspektor Neumann-Berlin und Maschinenmeister Brandt-Darmstadt eingetroffen.

Im Gasthaus „Zur Sonne“ harrte des Meisters ein festlicher Empfang; man war sich bewußt, am Wendepunkte einer Entwicklung zu stehen, die vom trägen Pulsschlage des behäbigen Dahinlebens zum gesteigerten einer Weltbedeutung überleitete. Am 15. Dezember präsentierten die städtischen Vertreter das für den Festspielhausbau zur Verfügung gestellte Grundstück am Stuckberge Wagner. Man versprach außerdem, noch einige Morgen Landes um das Theater hinzuzufügen und mit parkartigem, gärtnerischem Schmucke zu versehen. Alles entsprach den Wünschen des Meisters, der nunmehr unter herzlichem Danke für das Entgegenkommen die Grundsteinlegung für das Frühjahr 1872 festsetzte und, tief befriedigt von den Ergebnissen seiner Reise, die freundliche Stadt am 16. Dezember wieder verließ, um nach Mannheim zu reisen.

Bei dem Grundstücke am Stuckberge blieb es nicht. Einer der Ländereibesitzer zog im letzten Augenblicke seine Einwilligung zur Veräußerung des Grund und Bodens an die Stadt zurück; so mußte anderweit Rat geschafft werden. Der 31. Januar 1872 sah Wagner von neuem in Bayreuth. Der Magistrat hatte einen wesentlich größeren, $18^1/_2$ Morgen umfassenden Landkomplex nach dem Bürgerreuth zu, einem beliebten Ausflugsorte, auf halber Höhe des Berges reserviert. Der Austausch war für den Meister und sein Unternehmen sehr vorteilhaft und fand sofort Zustimmung. Neben der endgültigen Regelung der Geländefrage trat man auch der Bildung eines ständigen Verwaltungsrates für die Bayreuther Festspiele näher. Die Leitung konnte in keiner Hand besser aufgehoben sein als bei Bürgermeister Dr. Muncker, Bankier Feustel und weiter Rechtsanwalt Käfferlein, die an die Spitze des Unternehmens traten. Aber auch an sich selbst und die Seinen dachte Wagner, indem er vom Rentner Stahlmann das Grundstück am Rennwege erwarb, auf dem sein schönes Heim „Wahnfried“ erstehen sollte — die Scholle, da sein „Wähnen“ endlich „Frieden“ fand. So winkte dem

vom Schicksal ruhelos Umhergeworfenen, vielfach Verfolgten, im neunundfünfzigsten Jahre seines Lebens der sichere Port!

All' diese Dinge beanspruchten nur einen Zeitraum von drei Tagen. Am 3. Februar reiste der Meister nach der Schweiz zurück, nachdem er vorher noch für den Sommer sich ein Logis in der „Phantasie" (Donndorf) gemietet hatte, um im Frühjahr die endgültige Übersiedlung nach Bayreuth vornehmen zu können.

Am Nachmittag des 24. April 1872 zog Wagner, aus seinem schweizerischen Exile kommend, in die neue Heimstätte am Roten Maine ein. Die ersten Tage verbrachte er im gastfreien Hause Feustels, um dann in der „Phantasie" sich einzuquartieren. Am 29. April erfolgte der erste Spatenstich für das Fundament des Festspielhauses, am 19. Mai traf Baumeister Brückwaldt aus Leipzig ein, um die Ausführung der mehrfach abgeänderten Pläne Neumanns zu überwachen, am 22. Mai, dem Geburtstage des Meisters, konnte die Grundsteinlegung stattfinden.

Es war eine bedeutsame Feier, die hier die Besten aus dem Reiche der Kunst zusammenführte, dem Weiheakte beizuwohnen: Franz Liszt, Hans Richter, Emil Heckel, Niemann, Betz, auch Friedrich Nietzsche. „Sei gesegnet, mein Stein, stehe lang' und fest!" Das waren die Begleitworte der drei Hammerschläge Wagners. In die dem Grundsteine eingefügte Kapsel wurde neben andern auf den Bau bezüglichen Dokumenten eingefügt der telegraphische Gruß König Ludwigs von Bayern, der folgenden Wortlaut hatte: „An den Dichterkomponisten Herrn Richard Wagner in Bayreuth. Aus tiefsten Grunde der Seele spreche ich Ihnen, teuerster Freund, zu dem für ganz Deutschland so bedeutungsvollen Tage meinen wärmsten, aufrichtigsten Glückwunsch aus. Heil und Segen zu dem großen Unternehmen im nächsten Jahre! Ich bin heute mehr denn je im Geiste mit Ihnen vereint. Kochel, den 22. Mai 1872. Ludwig." — Auch einen Weihespruch Wagners barg der Stein; er enthielt die wenigen Strophen:

Hier schließ' ich ein Geheimnis ein,
da ruh' es viele hundert Jahr':
solange es verwahrt der Stein,
macht es der Welt sich offenbar.

Die Weihrede des Meisters ist uns in seinen Schriften*) erhalten geblieben.

Die Feier der Grundsteinlegung leitete der Huldigungsmarsch ein, schloß der Chor aus den „Meistersingern von Nürnberg" ab. Am Abend fand als Nachfeier ein Konzert im alten Opernhause zu Bayreuth statt, das neben dem Kaisermarsch die neunte Sinfonie Beethovens mit dem Soloquartett: Niemann, Betz, Johanna Jachmann-Wagner und Marie Lehmann bot; den Chor stellte der Sternsche Gesangverein aus Berlin und der Riedelsche Chor aus Leipzig. — Zwei Tage später war der festliche Glanz gewichen, die Teilnehmer hatten sich wieder nach allen Richtungen der Windrose hin zerstreut, Bayreuth lag im alten Frieden der Kleinstadt.

Noch während der Feier hatte sich der Verwaltungsrat zusammengefunden und beschlossen, den Bau des Festspielhauses so zu beschleunigen, daß der Nibelungenring 1874 zum ersten Male über die Bretter gehen konnte. Man übersah dabei die Verhältnisse, die eine Unterbringung der Patronatscheine erschwerten, vor allem auch die starke Diskreditierung des Unternehmens durch einen Teil der deutschen Presse. So kam es, daß im ersten Jahre von den tausend Scheinen erst 340 abgesetzt waren und Wagner selbst eingreifen mußte, um durch Konzerte den Weiterbau seines Theaters zu fördern. Zwar hatte die in Berlin gegründete Gesellschaft „Wagneriana" dem Meister im Februar 1873 eine Million angeboten, wenn er die Festspiele von Bayreuth nach der Reichshauptstadt verlegen würde, London und

*) Richard Wagner: „Gesammelte Schriften und Dichtungen", Band IX, Seite 380 ff.

Chicago waren mit ähnlichen Ansinnen an ihn herangetreten; die Antwort konnte indessen nur eine ablehnende sein.

Im Winter 1872/73 war auch in Bayreuth bereits die „Nibelungen-Kanzlei" eingerichtet worden, in der junge Musiker das Abschreiben der Orchester- und Singstimmen besorgten. — Am 60. Geburtstage Wagners (22. Mai 1873) ward der Bau des „Wahnfried" begonnen, am 2. August stand das Festspielhaus im Rohbau vollendet da; man hatte es in vierzehn Monaten unter Dach und Fach gebracht.

Die „Hebefeier", das sogenannte „Richtfest", am 2. August 1873 brachte intime aber erhebende Stunden, Stunden jener Seligkeit, die nur der nachzuempfinden versteht, der weiß, was es heißt, am Rande des Greisenalters stehend, seines Lebens heißeste Wünsche erfüllt, den Bau des Lebenswerkes gekrönt zu sehen. Richard Wagner und Franz Liszt sprachen den Segen über das Haus aus. Niemand konnte berufener sein, als sie beide vereint; war es doch im Grunde beider Werk, und wo man den Namen Wagners nennt, wird man auch den Liszts hinzufügen müssen als den eines treuen, selbstlosen Freundes, der mit seiner genialen Persönlichkeit bescheiden in den Hintergrund trat, um dem Nimbus des andern nicht das geringste seines Strahlenglanzes zu rauben. Der Baumeister sprach den Weihespruch:

Es vertraute Einer auf deutsches Wesen;
nun hört, ob er damit unglücklich gewesen:
in langen Jahren schuf er sein Werk,
ihm gab das Vertrauen Kraft und Stärk';
und daß er sein Werk getrost vollende,
beut ein König ihm selbst die Hände.
Im bayerischen Frankenland
reicht ihm der Bürger nun auch die Hand,
und hat er auf sich selbst vertraut,
Vertrauen nun auch das Haus ihm baut,
damit sein Werk aus seinem Plan
nun deutlich auch tret' an die Welt heran.

Die Kapelle der Chevauxlegers hatte den Choral: „Nun danket alle Gott!“ angestimmt, dessen weihevolle Klänge vom Festspielhügel über das still träumende Städtchen im Grunde den fernen Höhen des Fichtelgebirges zustrebten, während das zur Rüste gehende Tagesgestirn mit letztem, goldenem Scheine Berg und Tal übergoß. Der Meister war sichtlich ergriffen. Als indessen die Einwohner Bayreuths, die zahlreich zu dem Feste erschienen waren, gemeinsam mit den Bauteilnehmern Wagner ein dreifaches, jubelndes „Hoch!“ ausbrachten, gewann bei ihm die frohe Stimmung wieder die Oberhand. Den Richtschmaus im Theatersaale machte er unter den Arbeitern mit, und freudigen Stolz spiegelte sein Antlitz wieder, als die konzertierende Kapelle die „Rienzi“-Ouvertüre spielte und das Stück die Arbeiter zu einer neuen Huldigung an den Meister veranlaßte.

Der Plan, den „Ring der Nibelungen“ bereits 1874 in Bayreuth zur Darstellung zu bringen, mußte aufgegeben werden, weil es an Geld fehlte. Auf der Generalversammlung der Patrone am 31. Oktober 1873, mit der eine eingehende Besichtigung des Festspielhauses verknüpft war, erhielt Friedrich Nietzsche den Auftrag, einen Aufruf zur kräftigeren Unterstützung des Unternehmens zu verfassen, der über ganz Deutschland verteilt werden sollte. Sein „Mahnruf an die Deutschen“ erschien indessen ungeeignet und wurde abgelehnt. Nietzsche war seit jenem Vorfall aus einem begeisterten Anhänger der Wagnersache deren scharfer Gegner in Wort und Schrift geworden. Ein andrer Aufruf Professor Sterns in Dresden fand Annahme. Man forderte alle Bühnen zur Veranstaltung von Vorstellungen für den Festspielfonds auf, legte in allen Buch- und Kunsthandlungen Unterschriftslisten aus. — Umsonst! Die allgemeine wirtschaftliche Lage war infolge der großen Wiener und Berliner Gründerkrachs sehr schwierig, jeder dachte nur an sich selbst; außerdem war das Verständnis für die nationale Bedeutung des Bayreuther Unternehmens nur gering. Als auch der Versuch Wagners,

im Januar 1874 durch Vermittlung des Großherzogs von Baden bei Kaiser Wilhelm I. eine Unterstützung „von Reichs wegen“ durchzusetzen, gescheitert war, glaubte der Meister, der sich schon so nahe der Erfüllung seiner Lebenswünsche wähnte, nicht mehr an die Durchführungsmöglichkeit des Projektes. Da kam unerwartete Hilfe: König Ludwig II. von Bayern gewährte aus seiner Privatschatulle einen Kredit von 300000 Mark und auch Kaiser Wilhelm nahm für seine Person (also ebenfalls für die Privatschatulle) fünfundzwanzig Patronatscheine in Höhe von 22500 Mark. Durch diese tatkräftige Hilfe war Wagner in den Stand gesetzt, Ende Februar den Termin für die ersten Festspiele festzulegen; er bestimmte den Sommer 1875 für die Proben, den Sommer 1876 für die Aufführungen. Zugleich sicherte er sich Albert Niemann und Franz Betz als Mitwirkende. Die Mitteilung an die Mitglieder der Bühnenfestspiele erschien erst im Januar 1875; im gleichen Monate begann man mit dem Engagement des Gesangs- und Orchesterpersonals, wobei Hans Richters ausgezeichnete Kenntnisse dem Meister beste Dienste leisteten. Richter kommandierte auch den Schwarm der Kopisten in der „Nibelungen“-Kanzlei.

In den ersten Tagen des Mai 1874 war Wagner mit den Seinen von der „Phantasie“ in sein fertiggestelltes Heim „Wahnfried“ übergesiedelt.

---

3. Die ersten Bayreuther Festspiele.

Am Ende des Juni 1875 versammelten sich die Scharen der Wagner-Getreuen, der Mitschöpfer des ersten Bühnen-Festspiels, in Bayreuth, Niemann, Betz, Vogl, Hill, Schlosser, Unger, Gura, Materna, Lilli und Marie Lehmann u. a. Es war ein heiliger Eifer, ein großer, fester Wille, der sie alle beseelte und ihnen die Kräfte verlieh, mit ihrem bedeutsamen Können eine noch bedeutsamere Kunst zum Trotze

einer spöttelnden und witzelnden Alltagsmenschheit aus der Taufe zu heben. Wer würde sie heute nicht beneiden um das Vorrecht, das Nibelungenwerk unter des Meisters eigner Leitung ins Leben gerufen und mit ihm das Bayreuther Festspielhaus eingeweiht zu haben! Um jene Stunden intimster Übertragung jeder — selbst der unscheinbarsten — künstlerischen Intention durch Wagner! Sie waren sich alle ihrer großen Aufgabe, ihrer hohen Mission bewußt. Die Vorproben fanden während des Juli in Villa „Wahnfried" statt. Ein junger Musiker aus der „Nibelungenkanzlei" führte die Begleitung am Flügel aus, während der Meister als Regisseur und musikalischer Korrektor seines Amts waltete.

Gegen Ende des Monats trafen die Orchestermitglieder ein, hundertundzehn Mann an der Zahl, August Wilhelmj als erster Konzertmeister an ihrer Spitze. Auch Franz Liszt, Hans von Wolzogen, Heckel, Intendant von Hülsen-Berlin und der Direktor der Wiener Hofoper, Jauner, hatten sich eingefunden. Die Orchesterproben begannen am 1. August. Als der Meister am Arme Franz Liszts das neue Haus betrat, intonierte das Orchester den Beginn der zweiten Szene aus „Rheingold" mit dem Walhallmotiv, während Betz als Wotan unter sinniger Hindeutung auf das neue Bayreuther Walhall dessen Schöpfer begrüßte:

Vollendet das ewige Werk:
auf Bergesgipfel die Götterburg,
prachtvoll prahlt der prangende Bau!
Wie im Traum ich ihn trug, wie mein Wille ihn wies,
Stark und schön steht er zur Schau:
Hehrer, herrlicher Bau!

Mit begeisterten Hochrufen huldigte man dem Meister. Und die ihm diese schöne Ovation darbrachten, waren die Besten der Zeit, Auserwählte und Berufene im Reiche der Tonkunst! Solche Augenblicke mit ihren konzentrierten, spontanen Äußerungen entschädigten ihn wohl für Jahre des Leids und

richteten seinen Blick mit hoffnungsfrohem Stolze auf die Zukunft.

Nun ging es an das Einstudieren. Hans Richter kommandierte das Heer von Musikern in dem „mystischen Abgrunde“ des versenkten Orchesters. Die Vorzüge der neuen Anordnung wurden den Mitwirkenden bald klar. Es war ein heißer August, die Arbeit darum nicht leicht. Kein Menschenauge vermochte vom Zuschauerraume aus in die Orchesterversenkung hinabzudringen, und auch von der Bühne aus sah man nur den Dirigenten. Folglich konnte man es sich hier unten sans gêne bequem machen, sich des Rocks entledigen, brauchte nicht die geringsten Rücksichten zu nehmen. Richter selbst thronte in Hemdsärmeln auf seinem Stuhle und blickte mit schlecht verhehlter Schadenfreude auf die armen Solisten, die sich da oben auf den Brettern in full dress abzumühen hatten.

Wagner, ein so ausgezeichneter Dirigent er auch war, vermied es, den Taktstock selbst in die Hand zu nehmen. Er war als Regisseur auch auf der Bühne weit notwendiger als im Orchester, das unter Richters kundiger Führung sich bestens aufgehoben sah. Der Meister saß an einem kleinen Tischchen etwa dort, wo bei andern Bühnen der Souffleurkasten sich befindet. Von hier aus wachte er mit der ihm eignen Gewissenhaftigkeit über jeden Ton, jede Geste, jede szenische oder dekorative Anordnung. Viel blieb er im Anfang nicht auf seinem Platze. Mit elastischer Lebhaftigkeit sprang er jeden Augenblick empor. Wie die Regenbogenbrücke von der freien Aue über das Rheintal zur Burg Walhall, so führte vom Zuschauerraum über den gähnenden Schlund der Orchesterversenkung hinweg zur Bühne eine Brücke für Wagner, die es ihm ermöglichte, von seinem Regieplatze aus schnell den Zuschauerraum zu erreichen und von den verschiedensten Standpunkten aus die akustischen Wirkungen zu erproben. Bald sah man ihn dort, bald vor dieser und jener Bühnengruppe, der er genauste Anweisung

gab, dann wieder übermittelte er von der „Kommandobrücke“ aus dem Orchester seine Befehle oder verschwand hinter der Szene, um an der einen oder der andern dekorativen Disposition zu ändern. Alles machte er selbst vor, sogar akrobatische Kunststückchen, wie den Sturz Alberichs vom ragenden Felsgrat in die grünliche Tiefe des Rheingrundes, und die als Nibelungen tätigen Bayreuther Turner zeigten unter seiner Leitung eine Gewandtheit im Kriechen, um die sie ein Gymnastiker hätte beneiden können. — Hinter der Szene war folgender Anschlag des Meisters ausgehängt: „An die Sänger: Deutlichkeit!! Die großen Noten kommen von selbst, die kleinen Noten und ihr Text sind Hauptsache! Niemals dem Publikum etwas sagen! Zu Monologen immer auf oder ab schauen, niemals geradeaus! Letzter Wunsch: Bewahrt mir euren guten Willen, meine Freunde!“ — Im Orchesterraum war die Notiz angebracht: „Kein Präludieren! Piano, pianissimo, dann wird alles gut gehen.“ — In dem noch unfertigen Zuschauerraume waren etwa achtzig Plätze für die treuen Freunde hergerichtet, an ihrer Spitze Franz Liszt, Frau von Schleinitz, Heckel, Wolzogen, die sich das Entstehen eines so gewaltigen Werkes mit all dem intimen Zauber der Genesis für tiefmusikalische Naturen nicht entgehen lassen wollten. Allein es waren selbstverständlich mehr als achtzig, die bei der Sache zu sein wünschten. Sie suchten die Unterkunft so bequem als möglich zu gestalten. Auf Plaids und Überziehern lagerten sie malerisch auf den Terrassen des Amphitheaters, hockten auf umgestülpten Zementfässern und Kisten — treu ausharrend. Ehe man sich am Ende der Proben voneinander trennte, versammelten „Wahnfrieds“ gastliche Räume noch einmal alle Teilnehmer. In hoffnungsvoller Stimmung schüttelte ihnen der Meister die Hand mit dem Wunsche des Wiedersehens im nächsten Sommer bei der großen Tat.

Die Festspiele standen nunmehr für 1876 endgültig fest. Bis zum Februar dieses Jahres war auch die Hälfte der

Patronatscheine (450 000 Mark) abgesetzt. Der ägyptische Khedive, der schon bei Verdis „Aïda“ sein lebhaftes Kunstinteresse betätigt hatte, und der Sultan waren mit namhaften Beträgen beigetreten. An der Spitze des Verwaltungsrats stand Bankier Feustel, dem auch Adolph Groß, der spätere Vormund der Kinder Wagners, und Emil Heckel angehörten.

Am 3. Juni begannen die Proben, am 6. August die Generalproben, die erste Gesamt-Aufführung des Ringes fand vom 13.—17. August statt. Man muß sich diese Daten vergegenwärtigen, um einen annähernden Begriff von der Riesenarbeit zu erhalten, die natürlich in der Hauptsache auf den Schultern des Meisters ruhte. Indessen auch der Verwaltungsrat hatte alle Hände voll zu tun. Zunächst galt es, Ersatz zu schaffen für verschiedene Mitwirkende, die durch Krankheit oder andre widrige Umstände am Kommen sich behindert sahen. Das Festspielhaus war im Zuschauerraume fertiggestellt; an den Dekorationen und Maschinerien arbeiteten die Maler und Techniker noch unausgesetzt, um zu rechter Zeit fertig zu werden. Bayreuth ward aus seinem Kleinstadttraume gerüttelt, von allen Himmelsrichtungen trafen die Getreuen ein, die hier zur Taufe des hehren Musenkindes Pate stehen wollten. Eine Begeisterung sondergleichen hatte sie alle erfaßt; und die Nähe des Meisters, die faszinierende Art seines Verkehrs, der Deutlichmachung seiner künstlerischen Absicht, schürten im Verein mit seiner zähen Unermüdlichkeit jene Flammen zu noch höherem Brande an. Zwei volle Monate währten die Proben. Über ihre Einzelheiten, die zum Teil sehr interessant sind, deren Berücksichtigung hier aber zu weit führen würde, besitzen wir in den Aufzeichnungen Tapperts, Glasenapps, namentlich in Heinrich Porges: „Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876“ wertvolles Material. Die Gewährsmänner sind der Bewunderung voll für die rührende, verständnisvolle Hingabe aller Mitwirkenden, insonderheit für den Meister, seine Initiative und die geniale Art seiner Regie-

führung. Er war es, der mit feinfühligem Verständnis das belebende Element in Musik, Gesang und Darstellung hineinzutragen wußte. Mit dem Fortschreiten der Proben fanden sich auch immer mehr Zuschauer ein, um dem Werden des Ereignisses zu lauschen. Trotz tropischer Sommerhitze nirgends ein Ermüden, nirgends Mattigkeit oder Unlust! Sie fühlten sich alle als Götter und Helden, die Braven, die hier wahrhaftig einzig und allein das Ideal einer Kunst begeisterte, wie sie nie zuvor gehört oder gesehen worden war, die trotz aller Anfeindung emporwuchs und nun den leuchtenden Blütenkelch zu öffnen sich anschickte.

Zu den am 6. August beginnenden Generalproben hatte sich König Ludwig angemeldet. Bayreuth rüstete sich zu festlichem Empfange des hohen Gastes, der in der Nacht vom 5. zum 6. August um 1 Uhr eintraf. Der königliche Zug hielt aber nicht auf dem Bayreuther Bahnhofe, sondern in der Nähe der „Rollwenzlei“*), wo Wagner seinen Gönner allein empfangen durfte. — Die Hauptprobe zum „Rheingold“ fand am 6. August ausschließlich vor dem Könige statt. Ludwig II. wollte den Eindruck des Kunstwerkes frei von allen Ablenkungen, die ein großer, mit Publikum gefüllter Raum nun einmal ausübt, auf sich einwirken lassen. Daher war der Zuschauerraum für den Abend gesperrt, in der Königsloge saß der junge Idealist allein. Am folgenden Tage hatte man das Sperrgebot wieder aufgehoben. Neben andern Motiven führte vornehmlich die schlechte Akustik des leeren Hauses zu solcher Maßnahme. Außerdem wollte Ludwig auch den Eindruck eines gefüllten Zuschauerraumes gewinnen, dabei zugleich die Stimmung erfahren, die man seinem genialen Freunde entgegenbrachte. Von ihr hatte er sich übrigens schon am Abend nach der „Rheingold“-Probe überzeugen können, als er unter dem beispiellosen Jubel Tausender durch die in festlichem Schmucke prangenden

*) Ein am Wege zur „Eremitage“ liegendes Gasthaus „zum Rollwenzl“, einstiger Lieblingsaufenthalt Jean Pauls.

Straßen Bayreuths fuhr. Die Begeisterung für Wagner fiel mit der für den König zusammen; und nicht nur die Bayreuther hatten alle Veranlassung, diesem Schirmherrn deutscher Kunst dankbar entgegenzujauchzen, jeder Deutsche konnte mit Stolz zu dem Fürsten aufschauen, der dem Genie einen Platz neben dem Könige einräumte, und ohne den wir heute kaum eine Kunst hätten, um die uns Deutsche die ganze zivilisierte Welt beneidet. — Zu den Hauptproben der drei folgenden Abende des „Nibelungenrings" war also das Publikum zugelassen; der Zuschauerraum bot einen glänzenden Anblick, die Huldigungen an den Meister und seinen königlichen Schirmherrn nahmen derartig stürmischen Charakter an, daß Ludwig II. sich inniger Rührung nicht zu erwehren vermochte. Allen Mitwirkenden ließ er den Ausdruck aufrichtiger Bewunderung übermitteln, um nach Schluß der „Götterdämmerung", nur von Wagner begleitet, unter herzlicher Verabschiedung von der „Eremitage" aus nach Hohenschwangau zurückzufahren. So endeten die Hauptproben als Vorfeste der Uraufführung, auch in ihrer künstlerischen Qualität von jener nicht verschieden. Die unendlich mühevolle Arbeit lag abgeschlossen hinter dem Meister und seinen Getreuen; für ihn umschloß sie Jahrzehnte des Kämpfens, Ringens, unablässigen Schaffens, der Hoffnung und Enttäuschung, geduldigen Harrens und endlicher Erfüllung; für die Mitwirkenden Monate angestrengtester Arbeit. Nun aber stand das Riesenwerk, frei von allen Nähten des Gusses, in monumentaler Form vollendet da und sollte der großen Öffentlichkeit sich zeigen. Die Seligkeit dieses Bewußtseins wog bei Wagner alles auf, was an Kummervollem hinter ihm lag . . .

Nun die Physiognomie Bayreuths am Vorabend der ersten Festspieltage, am 12. August 1876! Wer vermöchte das kleine, stille „Nest" wiederzuerkennen? Auf den Straßen wogendes Treiben, die Häuser festlich geschmückt, die Gasthöfe überfüllt! Vom Bahnhofe ein flutender Verkehrsstrom.

in dem die Händler mit allen möglichen auf Wagner, das Festspielhaus, den „Nibelungenring", den „Wahnfried", bezüglichen Artikeln gute Geschäfte machen. Man ist eben in Gebelaune! Das Bewußtsein der zu erwartenden großen Tat hat alles abgestreift, was an den Alltag erinnert. „Leben und Lebenlassen" lautet die Devise! Und ein jeder fühlt, daß er sich auch etwas Greifbares, eine Erinnerung aus dieser großen Zeit, ins Alltagsleben hinüberretten muß, um bei ihrem Anblicke stets an Stunden erinnert zu werden, die einen Höhepunkt, vielleicht den Zenit seines Daseins, bedeuteten. — Bayreuth hat alle Veranlassung, sich mit sonntäglichem Gewande zu schmücken. Nie sah es noch in seinen Mauern solch auserwählten Besuch: Die Elite der Geburt und des Geistes! Die Großherzöge von Weimar und Mecklenburg, sowie Prinz Wilhelm von Hessen trafen nachmittags 4 Uhr ein. Ein Stunde später brachte ein Sonderzug den greisen deutschen Kaiser Wilhelm I. nach Bayreuth. Er ist sein Leben lang einer der treusten Verehrer des Meisters gewesen. Daß er durch seine Teilnahme an den ersten Festspielen diesen auch nach außen hin bedeutsames Relief verlieh, bleibt ihm namentlich in Rücksicht auf die erbitterten Anfeindungen Wagners als Großtat unvergessen. Der Meister hatte sich am Bahnhofe eingefunden, um den Kaiser zu begrüßen, der ihm aufs leutseligste die Hand schüttelte. „Ich habe nicht geglaubt, daß Sie es zustande bringen würden!" war sein erstes Wort. Darin lag die rückhaltlose Anerkennung der künstlerischen Energie Wagners, die auch seine schlimmsten Gegner respektieren mußten. Selbst Josef Bennett, einer der grimmigsten Feinde des Meisters, konnte angesichts der Tatsachen nur feststellen: „Wagner ist mehr als zwanzig Jahre hindurch der Gegenstand des Spottes gewesen, und die Antwort auf alle diese Angriffe ist — Bayreuth!" . . . Durch die Straßen der ehemaligen kurfürstlichen Residenz brausen gleich brandenden Wogen die Jubelrufe der Menge; der deutsche Kaiser fährt

durch die mit Fahnen und Laubgewinden geschmückte Stadt nach dem Schlosse. Von der Richtung der „Eremitage" her vernimmt man neue Ausbrüche der Begeisterung: Dort ist Großherzog Friedrich von Baden mit seiner Gattin, der Tochter Kaiser Wilhelms, eingetroffen. Der Abend bietet ein farbenprächtiges Bild: Man bringt dem Kaiser einen Fackelzug. In magischer Beleuchtung ruht das Schloß, rauschen die Wasserkünste; über eine tausendköpfige, jubelnde Menge, die ihrer Begeisterung in brausenden Rufen wieder und immer wieder Genüge tut, steigen Leuchtkugeln und Feuerwerkskörper empor, die das nächtliche Bild mit zauberhaften Farben und Lichtern übergießen.

Für 13. August, abends 7 Uhr, war die „Rheingold"-Aufführung angesetzt. Der schnelle, fast fieberische Pulsschlag all der tausend Herzen vermochte sich nicht bis zum Abend in Geduld zu bescheiden. Während des ganzen Nachmittags war das Festspielhaus das Ziel der allgemeinen Wallfahrt, der Ort des Rendezvous des fashionablen Europas. Zu den Repräsentanten des höchsten Adels hatte sich noch der kunstsinnige Kaiser Dom Pedro von Brasilien und ein russischer Großfürst gesellt; als Vertreter internationaler Kunst sah man Franz Liszt, Camille Saint-Saëns und Edvard Grieg, unter den Besten die Auserwählten. Dann die große Schar der Federkundigen und Kritikbeflissenen, die zur Hälfte begeistert, zur Hälfte skeptisch und ironisch dem Festspiel-Unternehmen gegenüberstanden. Endlich um 7 Uhr ertönte der Sammelruf (von Trompeten geblasen Donners „Heda, heda, hedo!"), der die Harrenden zum Eintritt gemahnte und den baldigen Beginn der Vorstellung verhieß.*) Man beeilte sich, die Plätze einzunehmen. Noch einmal wandte sich die Aufmerksamkeit vom Gegenstande des zu erwartenden Kunst-

*) Nach einer Anordnung des Meisters galt als Sammelruf bei „Rheingold" Donners: „Heda, heda, hedo!", bei der „Walküre" die Notungschwert-Fanfare, bei „Siegfried" das Motiv des jungen Helden, bei der „Götterdämmerung" das Walhallmotiv.

werkes ab, als Kaiser Wilhelm I., seine Tochter, die Großherzogin Luise von Baden, am Arme führend, mit den andern Fürstlichkeiten die Königsloge betrat. Ein sekundenlanger, das Haus erschütternder Ausbruch grenzenloser Begeisterung begrüßte den sieggekrönten Schöpfer des deutschen Reichs, der gekommen war, um dem Schöpfer des deutschen Musikdramas seine Bewunderung zu bezeigen. Dann legte sich mystische Dämmerung über den Zuschauerraum, aus der Tiefe des Orchesterabgrundes wob auf dem riesigen Orgelpunkte der Tonika Es das Motiv des Urelements, Werdens und Wogens seine Fäden ...

Die Besetzung des „Nibelungenrings" in den Hauptrollen war folgende: Wotan — Franz Betz, Siegmund — Albert Niemann, Siegfried — Georg Unger, Mime — Karl Schlosser, Loge — Heinrich Vogl, Alberich — Karl Hill, Gunther — Eugen Gura, Donner — Niering-Darmstadt, Froh — Weiß-Breslau, Fasolt — Eilers-Koburg, Fasner — Reichenberg-Graz, Brünnhilde — Amalie Materna, Fricka — Fr. Sadler-Grün, Woglinde — Lilli Lehmann, Wellgunde — Marie Lehmann, Floßhilde — Fr. Thamm-Lammert. Wenn je die Bezeichnung eines „Ideal-Ensembles" Anwendung verdient, so konnte es diese auserlesene Künstlergemeinschaft für sich in Anspruch nehmen. Dazu ein Orchester von hundertundzehn der besten Musiker Deutschlands, ja Europas, unter der unübertrefflichen Leitung eines Hans Richter!

„Rheingold" stellte insofern die höchsten, dabei auch vom Hergebrachten durchaus abweichenden Anforderungen, als es in einem Zuge, ohne Vorhangschluß und Pause sich abspielt. Der Eindruck, den das Werk hinterließ, war tiefergreifend, erschütternd. Am Schlusse brauchte die Erregung erst Sekunden des Schweigens, um sich aus der Welt jenes lebenswahren Scheins in die Welt der Wirklichkeit zurückzufinden. In elementarer Weise brach sich Beifall Bahn! Er steigerte sich mehr und mehr, als man von der Bühne aus nicht im

geringsten auf ihn reagierte. Da half alles Toben nichts! Keiner der Darsteller, nicht der Dirigent, nicht der Meister zeigten sich vor dem Vorhange. Nach Minuten erst, als die enthusiasmierte Menge das Vergebliche ihres Bemühens einsah, verstummten Klatschen und Rufe. Wagner hielt es für seine Pflicht, über solches Verhalten dem Publikum Rechenschaft zu geben. Tags darauf fanden die Besucher des Festspielhauses an den Eingängen einen Anschlag des Meisters: Die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele möchten es weder den Darstellern noch dem Autor verargen, wenn sie den ihnen gespendeten, höchst erfreulichen Beifallsbezeigungen nicht durch Hervortreten auf der Bühne dankend entsprächen. Sie hätten sich zur Durchführung dieser Enthaltung vereinigt, um sich vor den Augen des Publikums einzig in dem Rahmen des Kunstwerkes eingeschlossen zu wissen. — Neben der Bescheidenheit, die in solcher Anschauung lag, gab diese von neuem Zeugnis für die Objektivität der Kunstauffassung Wagners, die keinerlei zerstreuende Nebenblicke auf den Tondichter oder die Vermittler duldete. Auch sie brach mit dem Üblichen und setzte beim Publikum, wie namentlich bei den Sängern, künstlerische Selbstlosigkeit voraus.

Am Abend des „Rheingold"-Tages weilte Kaiser Dom Pedro bis nach Mitternacht bei Wagner im „Wahnfried". Am Vormittag des 14. August ließ sich Kaiser Wilhelm vom Meister selbst durch das Festspielhaus führen; er besichtigte es vom Orchester und der Bühne bis zum Versenkungs- und Maschinenraume, um hochbefriedigt von den Einrichtungen Wagner seine volle Anerkennung auszusprechen.

Hatte „Rheingold" mit seinen Licht- und Schwarzalben bereits helle Begeisterung ausgelöst, so mußte die „Walküre" (14. August), die sich der Erde und ihren Menschen, dem Leid des Heldengeschlechts der Wälsungen zuwendet, noch intensiver die allgemeine Anteilnahme erwecken, zumal auch hier durch die Zäsur der Aufzüge und die damit geschaffene Pause der Erholung die Aufnahmefähigkeit sich als gesteigert

erwies. Wohl wußte man, daß sich niemand zeigen würde; gleichwohl schlug der Enthusiasmus stürmische Wogen. Galt er doch dem herrlichen Kunstwerke ebenso, wie der über jeder Kritik stehenden Ausführung. Der Meister wurde am Schluß der „Walküre" nach dem Fürstenzimmer entboten, wo ihn Kaiser Wilhelm, der noch am Abend nach Gastein abzureisen gedachte, in herzlicher Weise beglückwünschte, seiner aufrichtigen Bewunderung für das Nibelungenwerk Ausdruck gab und auch des schönen Aufenthalts im freundlichen Bayreuth dankbar gedachte.

Eine Erkrankung des unersetzlichen Wotansängers Franz Betz veranlaßte die Verschiebung des „Siegfried" um einen Tag (vom 15. auf den 16. August). Um so abgeklärter, fast ideal-schön (bis auf den leidigen Wurm, der immer noch nicht recht parieren wollte und von jeher der Schrecken der Inszenierung gewesen ist) fiel „Siegfried" aus, während die „Götterdämmerung" dort noch eine Steigerung brachte, wo niemand eine solche für möglich hielt. Und in der Tat steht hier die schöpferische, die gestaltende Kraft des Meisters, auf dem Gipfel ihres Könnens; mit erschütternder Kraft wirkte sie bei vollendeter Darstellung auf alle Zuhörer ein, so daß, als sich der Vorhang vor den Trümmern der Gibichungenhalle und der in Flammen aufgehenden Götterburg Walhall schloß, das Publikum wie auf ein verabredetes Zeichen hin sich erhob und der tausendstimmige Ruf nach dem Meister zu einem tobenden Orkane anschwoll. Der Vorstand des Berliner Wagnervereins brachte ein „Hoch!" auf Wagner aus, das jubelnden Widerhall fand. Dann jauchzten sie weiter, die Entzückten und Hingerissenen. Sie wollten eben den Meister sehen und kümmerten sich nicht um seine Anschläge. Endlich — endlich erschien der Gefeierte vor dem Vorhang. Sein Antlitz zeigte den Ausdruck tiefen Ernstes; er wußte die Weihe des Augenblicks zu würdigen. Tief bewegt richtete er die folgenden Worte an seine Hörer: „Ihrer Gunst und den grenzenlosen Bemühungen der Mit-

wirkenden, meiner Künstler, verdanken Sie diese Tat. Was ich Ihnen noch zu sagen hätte, ließe sich in ein paar Worte, in ein Axiom zusammenfassen: Sie haben gesehen, was wir können; wollen Sie jetzt! Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst."

Die Ansprache des Meisters ist vielfach mißverstanden und falsch ausgelegt worden als Ausdruck der Selbstherrlichkeit und Anmaßung, und das nicht erst später in den kritischen Rückblicken, sondern vielmehr sofort. Wagner nahm daher am folgenden Tage (18. August) bei dem Festmahle, das etwa siebenhundert Teilnehmer in den beiden Theatersälen vereinigte, Gelegenheit, auf seine Rede zurückzukommen, die, wie er gehört hätte, vielfach mißverstanden worden sei. Nicht habe er mit ihr sagen wollen, daß wir noch keine Kunst besäßen, wohl aber, daß es uns in Deutschland an einer nationalen Kunst fehle, wie sie die Italiener und Franzosen besäßen. Dieser Mangel an Originalität mache sich speziell auf dem Gebiete besonders empfindlich bemerkbar, auf dem er durch einen Wust von Unklarheit sich hindurchgearbeitet habe bis zu einer Kunst, die doch wohl der fremdländischen ebenbürtig zur Seite stehe und durchaus — deutsch sei. Des weiteren kam er ausführlich auf den Hauptfaktor des Gelingens zurück, auf seine Künstler, die uneigennützig und ohne jeden Lohn ihre Mitwirkung dem Unternehmen liehen. Ihnen dankte er mit herzlichen Worten — ihnen, wie allen denen, die sich durch die absprechenden, täglich wiederholten Urteile der Presse nicht hatten beeinflussen lassen, sondern ihm und seiner idealen Sache treu blieben. Seine Rede klang im naheliegenden Zitat des Chorus mysticus aus „Faust II" („Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis") aus. Es sprachen dann nach dem Meister noch der ungarische Graf Apponyi, ferner der treffliche Musikschriftsteller Ludwig Nohl, neben Pohl und Tappert einer der ersten, die bedingungslos für Wagners Kunst eintraten. Frau Lucca-Mailand huldigte dem Meister in sinniger Weise, indem sie

ihm einen silbernen Lorbeerkranz aufs Haupt drückte. Ehe die Parole: „Nun aber kein vernünftiges Wort mehr!“ ausgegeben wurde, wandte sich Wagner noch einmal zum heiligen Ernste zurück. Er sprach von dem Glauben an seine Person und seine Kunst: „Hier ist derjenige, der mir zuerst diesen Glauben entgegengetragen, als noch keiner etwas von mir wußte, und ohne den Sie heute vielleicht keine Note von mir gehört haben würden, mein lieber Freund — Franz Liszt!“ Mit ausgebreiteten Armen schritt er auf den Treusten aller Treuen zu, um ihn zu umarmen.

Der zweite „Ring“-Zyklus fand in den Tagen vom 20.—23. August statt. Er brachte als Gäste unter andern den kunstsinnigen Herzog von Meiningen und Wagners alten Vertrauten, Tichatschek aus Dresden. Auf der Bühne hatte die geniale, leider zu früh verstorbene Reicher-Kindermann die Rolle der Erda, Marianne Brandt die der Waltraute übernommen. — Der dritte und letzte Zyklus (27. bis 30. August) bot noch einmal Gelegenheit, die Dankbarkeit gegen den Meister mit der gegen seinen königlichen Protektor zu vereinigen. In der Nacht vom 26. zum 27. August war König Ludwig wieder in Bayreuth eingezogen, um Zeuge einer der glänzenden Festvorstellungen zu sein. An Stelle der tropischen Hitze hatte sich erquickende Kühle und strömender Landregen eingestellt. Das änderte an dem Bilde des im Festschmuck prangenden Bayreuth nichts. Der König nahm seinen Weg mitten durch die Stadt und wurde enthusiastisch willkommen geheißen. Im Festspielhause überbot die dritte Nibelungenaufführung noch die beiden vorangegangenen. Wie aus einem Gusse stand das Werk da, seine Darbietung bedeutete ein Wetteifern der einzelnen mitwirkenden Kräfte um das Höchste der Leistung. Das Publikum war begeistert, und die Anwesenheit des bayrischen Königs schürte noch den Enthusiasmus. Vor der „Siegfried“-Aufführung — der Zuschauerraum war bereits verdunkelt worden — erhob sich Bankier Fenstel: „Seiner Majestät dem

Könige Ludwig II. von Bayern, dem großmütigen Förderer und Beschützer der Kunst, aus vollem Herzen ein donnerndes Hoch!" Wie elektrisiert erhoben sich die Zuschauer von den Sitzen, brausende Rufe erschütterten den weiten Raum und mischten sich mit den Fanfaren des Orchesters, Tücher wurden geschwenkt; Ludwig II. trat an die Brüstung der Fürstenloge und nahm, sichtlich gerührt, die Huldigung entgegen. — Am Abschlusse der „Götterdämmerung" erreichte der Enthusiasmus tumultuarische Äußerungen. Man rief nach dem Könige, der sich zeigte, nach Wagner, der vor der Gardine erschien. Wieder ergriff der Meister das Wort: Die Bühnenfestspiele seien zu Ende; ob sie wiederholt werden würden, sei eine Frage, die im Schoße der Zukunft ruhe. Er habe das mühsam und mit peinlicher Sorgfalt vorbereitete Werk ein Festspiel genannt, ohne für die Bezeichnung eigentlich einen Grund angeben zu können. Es sei entstanden unter dem Einflusse unbedingten Vertrauens auf den deutschen Geist, vollendet zum Ruhme seines erhabenen Wohltäters, Seiner Majestät des Königs von Bayern, der ihm nicht nur Gönner und Beschützer, sondern ein Mitschöpfer des Werkes gewesen sei. Hohn und Spott seiner Widersacher hätten ihn oft genug fast der Hoffnungslosigkeit in die Arme getrieben. Heute, wo ihm der Beifall der Anwesenden den Erfolg verkünde, könne er das Erreichte doch vielleicht als ein „Fest" bezeichnen, ohne sich den Vorwurf des Hochmuts zuzuziehen, weil die Festspiele als ein bedeutsamer Schritt zur Selbständigkeit der deutschen Kunst anzusehen wären. Ob man diesen Schritt ausnutzen würde, bleibe dahingestellt; jedenfalls sei er nicht bedeutungslos für die deutsche Kunst. — Am Schlusse wandte sich der Meister den Mitwirkenden zu, denen er das Gelingen seines großen Projekts in erster Reihe verdankte. Der Vorhang öffnete sich und zeigte in malerischer Gruppierung sämtliche Darsteller, das Bühnen-, auch das Orchesterpersonal, in seiner Mitte Hans Richter. Das „Lebewohl!" war ungemein herzlich, wenn auch mit starker

Wehmut untermischt. Wußte man doch nicht, ob man sich jemals an dieser Stätte wiedersehen würde — ob die Anregung des Meisters auf fruchtbaren Boden gefallen sei und zu einer dauernden Institution führen würde! Die Aussicht war um so trüber, als es kein Geheimnis blieb, daß man bei den ersten Festspielen mit einem Defizit von hundertundfünfzigtausend Mark zu rechnen hatte, eine Tatsache, die nicht eben ermutigend wirken konnte. Darum waren die Äußerungen der Sympathie besonders spontane. Noch in der Nacht zum 31. August verließ König Ludwig Bayreuth, am nächsten Tage zerstreuten sich auch die Festspielbesucher, um mit der warmen Empfindung Miterlebender aller Welt die glänzende Tat zu verkünden, die hier ein deutscher Meister im Vertrauen auf deutschen Geist vollbracht hatte.

---

4. „Nibelungen"-Kritiken.

Wenige Werke aus Menschenhand haben so viel Angriffe zu erdulden gehabt, als des Meisters „Nibelungenring". Während im Festspielhause zu Bayreuth die tiefergriffene Gemeinde der neuen Kunst lauschte, ihren Schöpfer und seine fürstlichen Gönner enthusiastisch feierte, war im Reiche der Druckerschwärze der Streit lichterloh entbrannt. Der Umfang der Tetralogie, die vom Gewohnten völlig abweichende, besondere Art der Aufführung boten willkommene Angriffspunkte für die Satire; ihr mischte sich vielfach die Erbitterung darüber bei, daß es Wagner trotz aller Befehdung gelungen war, die Bayreuther Idee in die Tat umzusetzen.

Die gebildete Welt steht heute im wesentlichen auf wagnerfreundlichem Standpunkte, die Begeisterung für des Meisters Schaffen und Wirken hat sogar Kreise ergriffen, von denen Wagner in so kurzer Zeit kaum ein Verständnis erhoffen durfte. Er konnte nicht ahnen, welch tiefen, fast revolutionären Einfluß seine Kunst auf das ihm folgende

Geschlecht ausüben würde. So interessieren auch heute die öffentlichen Urteile über den „Nibelungenring“ weniger vom parteipolitischen, als vielmehr vom kulturgeschichtlichen Standpunkte aus, weil sie charakteristisch sind für die Wandlung, die musikalisches Urteil und musikalischer Geschmack in etwa dreißig Jahren durchgemacht haben.*)

Im Jahre der ersten Festspiele (1876) erklärte Wolf im „Figaro“ das Bayreuther Unternehmen mit apodiktischer Gewißheit als „zum Tode verurteilt“, Hanslick erweiterte 1882 diese Meinung dahin, daß mit Wagners Ableben das Festspielhauswesen aus sein würde. Ludwig Speidel sprach sich angesichts der Bayreuther Tat dahin aus: „Als das Bayreuther Festspiel noch im Werden begriffen war, als die werktätige Begeisterung der Adepten auch kühlere Naturen mit sich fortriß, da konnte man meinen, daß das deutsche Volk mit der Sache zu schaffen habe. Aber nein, nein und dreimal nein! Das deutsche Volk hat mit dieser nun offenbar gewordenen musikalisch-dramatischen Affenschande nichts gemein; und sollte es an dem falschen Golde des ‚Nibelungenringes‘ einmal wahrhaftiges Wohlgefallen finden, so wäre es durch diese bloße Tatsache ausgestrichen aus der Reihe der Kulturvölker des Abendlandes . . .“

Es wird bei der Fülle des Materials, das für das vorliegende Kapitel zu Gebote steht, sich empfehlen, den Stoff zu gruppieren und nur das Sinnfälligste aus ihm zu wählen. Zunächst griff man die künstlerischen Grundsätze an. Wagner war „arm an Ideen, wie kein Komponist vor ihm“, er, „dem nie ein musikalischer Gedanke aus der Tiefe der Seele quoll, ein kluger Nachahmer wirklicher Vorgänge, der geschickte Affe der Realität“. Das Wiener „Echo“ nahm mehrere die Teilnahme am Musikfest in der Donaustadt ablehnende Musiker warm in Schutz, weil dort Wagner eine

*) Man vergl. Max Chop: „Richard Wagner im Spiegel der Kritik seiner Zeit“ im ersten Bande (1906) des „Richard Wagner-Jahrbuchs“.

große Rolle spiele und man es niemandem verdenken könne, wenn er „Gesellschaften mit anrüchigen Elementen“ zu vermeiden strebe. Selbst Gutzkow nannte Wagner einen „Cagliostro der Tagesmusik“, andre einen „dreisten Musikscharlatan“, „schlauen Eskamoteur und Hokuspokusmacher, der weder ein großer Dichter, noch ein großer Musiker, sondern nur ein dekoratives Genie“ (Hanslick) sei, „strotzend von Velleitäten, die man selbst einer Charlotte Birch-Pfeiffer übelnehmen müsse“ (Ehlert), „unmittelbar im Delirium ausmündend“. Hier zunächst noch einige Kosenamen: „Seine Majestät Richard der Erste“, „der unfehlbare Musikpapst“, „der Schah von Bayreuth“, „Königlich Bayrischer Grobian“, „Bayrischer Verrückter“, „méprisable Bavarois“, „enfant terrible“, „musikalischer Heliogabalus“, „Mörder des Gesanges“, „Franzosenfresser“, „musikalischer Lassalle“, „Plagiarist Berlioz', Mendelsohns und Offenbachs“, „Thersites“, „Vandale der Kunst“, „Don Quixote“, „musikalischer Münchhausen“, „Narr“ ... Hanslick sprach von „jenem scharf prickelnden Dufte, den das Wildbret ausströmt, wenn es nach Vergangenheit, die Musik, wenn sie nach Zukunft riecht“. Mohr sah in Wagner „einen Eklektiker mit schwacher musikalischer Inspiration, aber starkem Ehrgeize begabt“, Bruyck fand seine Kompositionen „vollständig entbehrlich, da sie nicht den mindesten Kunstgenuß gewähren, vielmehr nur Phrasentalent zeigen“. Der „Beobachter an der Spree“ wählte zu seiner Judikatur die unverfälschte Mundart des Berliner Ostbahn- oder Weddingviertels, in der er sich dahin ausließ: „Das furchtbar Quatsche im Bündnis mit dem schauderhaft Blödsinnigen macht Wagner zum ersten Vertreter der modernen Gesangsposse.“ Nach Stradina war Bayreuth „das hirnverbrannteste Unternehmen, das je ein Ignorant par excellence, wie dieser Wagner, oder ein aus dem Irrenhause Entlaufener angestrebt hat“. „Wer sich einmal am Gaukelspiel des ‚Nibelungenringes‘ satt gesehen und von dem unnatürlichen Liebesqualme desselben hat anräuchern

lassen, der wird nach Wiederholung dieser ungesunden Kost und Luft kein besonderes Verlangen tragen" (Schletterer). „Man betrachte nur den stümperhaften Aufbau des Ganzen, den niederträchtigen Geist, der es durchwaltet, die Verblasenheit der Gestalten und noch zuletzt diese verlotterte Sprache und frage sich, ob an ein geistig und technisch so liederliches Machwerk der Name ‚Dichtung' zu verschwenden sei" (Speidel). Wüerst geht noch einen Schritt weiter, indem er die Erklärung abgibt, „daß für ihn das Anhören Wagnerscher Musik unmittelbar hinter der Zuchthausstrafe herkomme." Die Pariser Presse benutzte einen „Wagner-Skandal" im Pasdeloup-Konzert am 29. Oktober 1876 zu der Bemerkung: „Wir erklären, daß das französische Publikum sehr wohl daran tut, sich gegen die lächerliche Tyrannei eines Dutzend Possenreißer zu empören, welche einer Nation, die Männer wie Rameau, Herold, Auber, die leuchtendsten Genies der Welt, hervorgebracht hat, Bewunderung für das kakophone Knirschen, Miauen, Kreischen und Heulen aufzwingen wollen, aus denen die Werke des Herrn Wagner zusammengesetzt sind, eines Winkelpedanten, der sich in Deutschland Renten macht, indem er Verachtung für unser Vaterland zur Schau trägt." Schletterer äußerte sich in der „Wiener Abendpost" auch über das Motiv und die musikalische Struktur der Wagnerschen Tondramen: „Nur ganz wenige zweistimmige, ein dreistimmiger Satz und ein Chor begegnen uns während der vier Abende des ‚Nibelungenringes'; das übrige bewegt sich alles im Gänsemarsche der Einstimmigkeit." Hanslick ergänzt diese Betrachtung mit der Sentenz: „Welche Qual es ist, diesen gesungenen Gänsemarsch den ganzen Abend zu verfolgen, weiß nur, wer es selber erlebt hat."

Mit den Freunden und begeisterten Verehrern des Meisters ging man ebensowenig glimpflich um. Robert Lienau meinte im „Echo": „Der Anhang Wagners besteht aus hysterischen Mänaden und entnervten Korybanten ... Damit begnügen sich die echt in der Wolle gefärbten Wagner-Anbeter, die

weder musikalische Ohren am Kopfe, noch ein empfängliches Herz für echte Musik besitzen und nur auf das angewiesen sind, was die enragierten Wagner-Erfolgleithämmel ihnen vorblöken." — Der Vergleich mit den Schafen war übrigens älteren Datums; bereits 1871 benutzte ihn Ambros, indem er schrieb: „Wagner als den Gipfel der möglichen Kunstentwicklung zu proklamieren, ist einfach eine Lächerlichkeit, die wir Leuten überlassen, welchen der Himmel eine genugsam harte Stirn gab, um damit gegen den Ehrentempel der früheren Meister gleich den eisernen Schafsköpfen der antiken Mauernbrecher anzustürmen."

Dem Text zum „Ring des Nibelungen" erging es noch viel schlimmer; hier konnte sich die Satire an die Alliteration halten, den der Weise angepaßten Laut in ihren Bereich ziehen und daran weitere Bemerkungen knüpfen. Das „Rheingold" war für Hanslick „bombastisches Alliterationsgestotter", wie Martin Greif mit einem Seitenhiebe auf die Person des Meisters ergänzte, „des eitlen, mit allen Schneiderkünsten aufgedonnerten Ehrenbürgers von Bayreuth". „Holperige, poesielose Reimereien", seufzt die „Badische Landeszeitung", „Knüppeldamm" meint Schletterer. Leone Forbis spricht von den „transzendentalen Nebulositäten der Dichtung", deren Verfasser „ein eitler, unzurechnungsfähiger Schwärmer" (Friese) sei. „Etwas Abgeschmackteres, als die Diktion in Wagners ‚Rheingold' von der ersten Zeile bis zur letzten, kommt schwerlich irgendwo zum Vorschein," meinte Hanslick; „man schaukelt bei der Lektüre dieses poetischen Ungetüms seekrank zwischen Ärger und Lachen." Auch Ambros erklärt den Text zum „Nibelungenring" für „eine große, gegen den Genius der deutschen Sprache gerichtete Todsünde", Oskar Blumenthal für die „Ausdünstung der Tollheit". — Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, daß man im allgemeinen Wagner selbst nicht so verantwortlich machte, wie den krankhaften Einfluß, unter dem er angeblich stand. Bezüglich der Diagnose wichen jedoch die öffentlichen Mei-

nungen stark voneinander ab: Heinrich Dorn schloß auf Größenwahn, Würerst auf Gehirnerweichung, Lienau auf Hirnlosigkeit, Hanslick auf Opiumrausch oder Nervenfieber, andre auf Paroxismus, moralische Wasserpest, Wahnsinn — Krankheiten, die beim „Wahnfritzen" oder „Wahnfriedrich" sinnfällig in die Erscheinung träten. Im Pariser „Figaro" schrieb Albert Wolf: „Deutschland hat wirklich eine so großartige Literatur, daß ich nicht begreife, wie es nicht in Lachen ausbrechen muß über die Werke eines so mittelmäßigen Versemachers. Wagners Poesie ist eine unverdauliche Lektüre; sie verhält sich zu der bewunderungswürdigen Einfachheit des Nibelungenliedes, wie ein Tombakring aus einer Trödlerbude zu der ziselierten Arbeit eines Benvenuto Cellini". — In seinem Buche: „Meine Gedanken über Musik und Musiker" wiederholt der englische Musikschriftsteller Statham im Jahre 1892 sein bereits 1876 abgegebenes Urteil über Wagners „Nibelungenring" und kommt zu dem Schlusse: „Unter all dem Kauderwälsch, das je geschrieben worden ist, um auf der Bühne gesprochen oder gesungen zu werden, gehören Wagners Verse zu den schlechtesten. Kindisches Wortgeklingel und Alliteration treten an die Stelle poetischer Gedanken. Wagner hat die Sprache Schillers und Goethes unzweifelhaft prostituiert. Es würde indessen grausam sein, solches Zeug mit einem anerkannten, poetischen Maßstabe zu messen."

Noch viel mehr hat der Inhalt des „Ringes" herhalten müssen. Gegen ihn wurde dasselbe schwere Geschütz aufgefahren, wie es die Belagerungsmethode geistreicher Ironie angewandt hatte, von Bennett und Statham bis zu den „Schnadahüpfeln" über das „Nibelungenringerl" von Miris, dem Mitarbeiter der „Fliegenden Blätter", und „Schultze und Müller im Nibelungenring" von Alexander Moszkowski, dem Streiter des „Kladderadatsch". Nur Weniges, besonders Markantes kann hier Berücksichtigung finden: Statham schlägt in Rücksicht auf die Mitwirkung des Walkürenrosses Grane für den „Nibelungenring" den Nebentitel vor: „Szenen

aus dem Leben eines Droschkengauls", um dann bezüglich der „Götterdämmerung" einzugestehen, „man müsse sich schämen, stundenlang dieser von einem absurden und kindischen Bühnenstück begleiteten, häßlichen Musik gelauscht zu haben." Für Ludwig Speidel ist das „Rheingold" ein „Werk ohne Gesang, ein unfruchtbarer Bund zwischen Unpoesie und Musiklosigkeit", in der „Walküre" das einzig Tragische ein „Tenor ohne Stimme", „Siegfried" ein „Puppenspiel, für die reifere Jugend und das kindische Alter", der ganze Ring „ein Werk, das allem Hohn spricht, was wir, von Jugend auf der Pflege des Schönen ergeben, zu verehren und zu lieben gelernt haben." Ein Londoner Kritiker sah in Wagner „das Unkraut, das auf Beethovens Grabe wuchs", das Bayreuther Festspielunternehmen erklärt das „Echo" „nur für möglich in einer Zeit, wo Kunstunfug und Gründungsschwindel in Blüte stehen und um die Wette auf die Taschen der Toren spekulieren". Für die „Süddeutsche Presse" ist der Walkürenritt gleichbedeutend mit „Viehmagd-Kavallerie", für die „Signale" eine „Zukunfts-Zappelpolka, von Strauß komponiert und zu Ehren Richard Wagners ‚Ritt der Walküren' genannt, eine Kotillontour". In einem Berichte der Wiener „Neuen Freien Presse" heißt es unter dem 12. August 1876 (also nach der Bayreuther Generalprobe): „Über dem Riesenwurm Fafner baumelte allerhand fabelhaftes Getier, Drachen, Widder, fliegende Pferde, sprechende Waldvögel, ich möchte sagen: der ganze mythologische Viehstall, dem der Meister den bekannten melodischen Konversationston abgelauscht hat." — Das meiste mußte die Rheintöchterszene sich sagen lassen von der Bezeichnung „einer großen musikalischen Schwimmproduktion in einem Tempo" durch Stephan Galler, bis zu der etwas herben eines „Huren-Aquariums" durch einen Anonymus im Wiener „Vaterland". Eine Würzburger Zeitung erklärte mit kräftigen Seitenhieben auf die Burschenherrlichkeit kleinerer Universitäten: „In diesem ‚Siegfried' wird das akademische

Rüpeltum gewisser Junker verherrlicht, welche die Köche und Hausknechte totstechen und den Wirten Braten und Biergläser an den Kopf werfen." Schletterer gibt seiner sittlichen Entrüstung über die Erotik in der Erweckungsszene Brünnhildes durch Siegfried folgenden Ausdruck: „Hier ist Wagner wieder ganz in seinem Fahrwasser. Eine Szene, in der alle Utensilien aus dem Hausrate sinnlicher Lust in effektvoller Steigerung nacheinander verpufft und durch das glühendste Kolorit in Wort und Ton die brünstigen Regungen eines verliebten Helden überzeugend dargelegt werden, wird immer einen Kulminationspunkt in seinen Opern bilden; wenn nun aber der Held gar ein in Lebenskraft strotzender, unschuldiger Jüngling, die Heldin eine Halbriesin, ein Götterweib, ist, die verliebte Raserei also bis zur Grenze des Möglichen sich entwickeln kann, dann wird es dem Meister erst pudelwohl!" Isaak Moses Hersch wird nachstehende Ansicht über den „Nibelungenring" in den Mund gelegt: „Hätt' der musikal'sche Struwwelpeter (Richard Wagner) nischt gemacht äsan graußen Pischtokel un beleidigt de alte Meister, kaan Mensch hätt' inkummandiert dies dramatisch-musikal'sche Mondkalb." — Auch auf dem Gebiete persönlichster Kritik ist Menschenmögliches geleistet worden; man spricht von dem „kleinen Sachsen" mit den „linkischen schulmeisterlichen Manieren", dem „alten Schulmeistergesichte" oder mit dem „plebejischen sächsischen Leinwandwebergesichte". Ludwig Speidel glaubte im „Wiener Fremdenblatt" sein Resümee dahin zusammenfassen zu müssen: „Jean Pauls Grab (auf dem Bayreuther Friedhofe) verschließt ein Granitblock, und draußen auf einem Hügel vor der Stadt haben sie ein eignes Gebäude errichtet, um dort die Orgien der musikalischen Neuromantik zu feiern. Die großen künstlerischen Geister sind tot, und nun tun die kleinen, als ob sie groß wären, und ein schwächliches Geschlecht glaubt an ihre Größe!" ...

Die gewissenhafte Historiographie hat solche Urteile, deren sorgfältige Überlieferung sie in erster Reihe dem Sammler-

fleiße Wilhelm Tapperts,*) eines der treusten Anhänger des Meisters, verdankt, zu berücksichtigen, ohne weitere Kommentare an sie zu knüpfen, vielmehr diese dem Leser zu überlassen. Immerhin wird es gestattet sein, auf ein Wort Lombrosos hinzuweisen, das manches scheinbar Unerklärliche auf rein menschliche Schwächen zurückführt und wohl auch hier zutreffen dürfte; der Ausspruch lautet: „Es genügt, der Sitzung einer Akademie, Universität, Fakultät oder sonstigen Körperschaft beizuwohnen, die aus Männern besteht, welche, ohne genial zu sein, wenigstens Gelehrsamkeit besitzen, um sofort zu erkennen, daß ihr beherrschender Gedanke immer Geringschätzung und Haß gegen den Mann ist, der alle oder einige Eigenschaften des Genies besitzt. . ."

5. Nachklänge.

Kein Werk von der Größe und dem Umfang der „Nibelungen" Wagners hat einen annähernd ähnlichen Siegeszug zu verzeichnen gehabt. In Bayreuth freilich kam zu Lebzeiten des Meisters der „Ring" nicht wieder zur Aufführung. Nur noch einmal sollte Wagner das Festspielhaus in Tätigkeit sehen, 1882 bei den Aufführungen des „Parsifal". Bis dahin schwankte die neue Schöpfung beängstigend zwischen Sein und Nichtsein hin und her. Das Defizit von 150 000 Mk., mit dem die Festspiele 1876 abgeschlossen hatten, verbot vorläufig eine Wiederholung. Die Versuche Wagners, den Ausgleich der Schuld durch die Patrone und durch Einnahmen aus den Londoner Alberthall-Konzerten herbeizuführen, bedeuteten schließlich doch nur einen „Tropfen auf den heißen Stein". Und wieder griff in dieser schlimmen Zeit König Ludwig helfend ein, indem er 200 000 Mark vorschoß; außer-

*) „Wagner-Lexikon" 1877, später (1882) auch: „Für und wider Parsifal".

dem kaufte der Verlag von Schott in Mainz die Partituren des „Nibelungenrings“ für 40000 Mark. Die „Walküre“ wurde in Wien am 5. März 1877, in Neuyork am 2. April desselben Jahres, in Schwerin am 7. Januar 1878, in Hamburg am 30. Mai desselben Jahres aufgeführt, das „Rheingold“ am 2. Juni 1878 in Weimar, am 5. November 1878 in Braunschweig, am 15. Februar 1879 in Köln. Leipzig und Mannheim brachten „Rheingold“ und „Walküre“ an zwei aufeinanderfolgenden Abenden zu Gehör, Leipzig am 28./29. April, Mannheim am 13./14. April 1878. Die ganze Tetralogie gelangte zur Wiedergabe zuerst in München in den Tagen vom 17.—23. November 1878, in Leipzig vom 3.—7. Januar 1879, in Wien vom 26. bis 30. Mai 1879, in Hamburg vom 3.—8. Mai 1880, in Braunschweig während des Mai 1879, in Köln während des April 1882. — Von jeher stark bevorzugt war die „Walküre“, trotzdem sie musikalisch vielleicht nicht auf der Höhe des „Siegfried“, oder gar der „Götterdämmerung“ steht. Indessen sprachen bei solcher Bewertung Dinge mit, die sehr oft (sogar in den meisten Fällen) außerhalb des Bereichs musikalischer und künstlerischer Ästhetik stehen, bei der „Walküre“ dankbare, szenische Zurüstung und die allgemeinster Anteilnahme so nahestehende Handlung im ersten und dritten Aufzuge. Jedenfalls zeigt die Statistik der ersten fünfzehn Jahre (1876—1891) das zweite Glied der Viererkette in bedeutsamem Übergewicht; in dem genannten Zeitraume wurden aufgeführt: „Walküre“ 823, „Rheingold“ 358, „Siegfried“ 322 und „Götterdämmerung“ 314 mal. Von den Städten, in denen der Ring vollständig aufgeführt wurde, stand Leipzig qualitativ an der Spitze; von hier ging auch die Idee des sogenannten „reisenden Nibelungentheaters“ aus. Zwei Persönlichkeiten waren es, die dieses Unternehmen in Szene setzten, der hochbegabte Freund Wagners, Anton Seidl, als Dirigent und Angelo Neumann, damaliger Leiter des Leipziger Stadttheaters, als Regisseur. Dem

Ensemble gehörten unter andern an: die Reicher-Kindermann, Marianne Brandt, Amalie Materna, Augusta Kraus, Katharina Klafsky, Heinrich Vogl und Frau, Anton Schott, Georg Unger, Julius Lieban. Mit solch auserlesener Truppe begann Neumann am 1. September 1881 den Reigen seiner Nibelungenaufführungen (zugleich auch Wagnerkonzerte) in Breslau, um dann in Königsberg, Danzig, Hannover, Bremen, Barmen, Berlin, Amsterdam, Brüssel, Aachen, Düsseldorf, Karlsruhe, Darmstadt, Straßburg und Stuttgart zu gastieren. Zu der Tournee hatte der Meister selbst seine Genehmigung erteilt, auch die Kürzungen vorgeschrieben, ohne die nun einmal zu seinem großen Schmerz die Sache nicht abging. Indessen er sah in diesem Wanderunternehmen die einzige Möglichkeit, mit seinem „Nibelungenring" ins Volk zu dringen. Auf diese Weise bekam auch die deutsche Reichshauptstadt Berlin in der Zeit vom 5.—29. Mai 1881 Gelegenheit, die Tetralogie viermal hintereinander zu sehen und zu hören — zwar nicht im Königlichen Opernhause, wohl aber in dem ehemaligen, für Massenballetts und Schaustücke eingerichteten, großen Viktoriatheater, das bei der Durchlegung der Kaiserstraße der Spitzhacke zum Opfer fiel.

Difficile est, satiram non scribere! Das Berliner Opernhaus, das um jene Zeit die zweihundertste Aufführung von „Tannhäuser" und „Lohengrin" vorbereitete, also den Beweis für die Einträglichkeit Wagnerscher Werke besaß, mußte hinter Angelo Neumann zurückstehen, weil eine Einigung zwischen dem Generalintendanten Botho von Hülsen und dem Meister nicht möglich war. Zuerst verlangte Hülsen die „Walküre" allein, weil er befürchtete, daß das Interesse für die andern Werke des „Ringes" nicht groß genug sein würde, um die Unkosten der Inszenierung zu decken. Wagner verweigerte die Einzelabgabe der „Walküre" an das Opernhaus, wenn dieses nicht die übrigen Werke des „Ringes" mit erwerbe. Das war 1876 nach den Bayreuther ersten Festspielen. Vier Jahre später zeigte sich Herr von Hülsen

bereit, das ganze Nibelungenwerk zu akzeptieren; jetzt aber bestand der Meister auf einer „korrekten" Berliner Aufführung. Gerade mit dem Opernhause hatte er ungünstige Erfahrungen gemacht. Um also die Gewähr für seine künstlerischen Forderungen zu besitzen, stellte er drei Bedingungen: 1. Aufführung des „Rings" in der richtigen Aufeinanderfolge seiner Einzelglieder — 2. Anton Seidl als Dirigent — 3. die Hinzuziehung seiner Person als Beirat bei der Auswahl geeigneter Sänger. Hierauf wollte sich die Berliner Intendanz nicht einlassen, also scheiterten die Verhandlungen von neuem.

Da erschien Angelo Neumann auf dem Plane mit seiner Nibelungentruppe. In dem richtigen Gefühl, daß eine Aufführung des „Rings" durch ihn in Berlin für die Generalintendantur immerhin peinlich sein mußte, erbot er sich, die Gastspiele im Opernhause stattfinden zu lassen. Es war ein Akt rein äußerlicher Höflichkeit; denn eine Einigung über die Einzelheiten konnte man von vornherein nicht erwarten. Neumann wollte seinen Kapellmeister und seine Sänger zur Geltung bringen, die Königliche Oper verlangte die Mitwirkung ihres eignen Künstlerpersonals, soweit es 1876 sich auch an den Festspielen in Bayreuth beteiligt hatte. So gern Kaiser Wilhelm I. den „Ring" in seinem Theater gesehen hätte, mußte er doch die Erledigung strittiger Punkte der Intendantur überlassen. Neumanns Angebot wurde abgelehnt, und der Impresario war nunmehr darauf angewiesen, auf eigne Hand in Berlin vorzugehen. Das mochte ihm um so lieber sein, als er des Meisters volle Unterstützung und seine Zusicherung besaß, selbst in der Reichshauptstadt zu erscheinen, um den „Ring" mit anzuhören.

Rein formell wird sich gegen all' diese Dinge wenig einwenden lassen, da natürlicherweise ein jeder seinen Standpunkt mit allen Konsequenzen zu vertreten hat. Inwieweit es möglich gewesen wäre, bei geringerer Betonung einer starren Anschauung etwas für die Sache selbst Förderliches

zu erreichen, bleibe dahingestellt. Heute sind außerdem solche Untersuchungen belanglos, da man sich mit den Tatsachen abzufinden hat. Tatsache aber blieb, daß das größte Werk der dramatischen Tonkunst aller Zeiten in der Hauptstadt des neuerstandenen Deutschen Reichs, für das sein Meister selbst in so glühender Begeisterung eingetreten war, nicht durch ortsansässige Künstler, sondern durch eine auswärtige Wandertruppe zur ersten Wiedergabe gelangte.

So bereitete Angelo Neumann mit seiner Schar die „Ring"-Aufführungen im Viktoria-Theater in der Münzstraße vor. Am 29. April 1881 traf der Meister von Bayreuth aus in Berlin ein, um den letzten Proben beizuwohnen, und stieg im Hotel Royal, Unter den Linden, ab. Fast fünf Jahre waren seit der ersten Gesamtwiedergabe des „Nibelungenringes" in Bayreuth verstrichen, aus allen großen Städten Deutschlands kamen Botschaften über glänzende Erfolge des Werkes oder seiner Glieder, das öffentliche Urteil hatte sich nach dem wilden Aufschäumen 1876 sehr beruhigt, die Objektivität die Oberhand gewonnen. Es war unmöglich, einen solch monumentalen Kunstbau nur deshalb anzufeinden, weil er in seiner Architektonik vom Herkömmlichen abwich. Die Berliner waren sich der Bedeutsamkeit der Tatsachen, vor die sie nun selbst mit ihrem eignen Urteil gestellt wurden, wohl bewußt. Zwar schlug der typisch Berlinerische Humor, die Lust am frohen Witze, bei den Vorbereitungen auf das künstlerische Ereignis noch leidlich hohe Wellen. Aber als der Meister bei der Erstaufführung des „Rheingold" am 5. Mai seine Loge betrat, durchbrauste ein Sturm der Begeisterung das bis auf den letzten Platz gefüllte Haus. Hochrufe empfingen ihn, das Orchester begrüßte ihn mit einem Tusch. Und diese Signatur gehobenster Stimmung blieb allen Aufführungen treu. Freilich stand die szenische Ausstattung gegenüber den Bayreuther Wundern arg zurück; dafür entschädigten die gesanglichen Meisterleistungen der Mitwirkenden, namentlich Frau

Maternas, der Reicher-Kindermann und Heinrich Vogls. Was speziell Vogl anlangt, so hat er in Berlin wohl schon rein physisch den größten Rekord geschlagen, den je ein Wagnersänger erreichte; er übernahm im „Rheingold" die diffizile Logepartie, in der „Walküre" den Siegmund, in „Siegfried" und „Götterdämmerung" den Siegfried, war also in allen vier Dramen mit den schwersten Rollen bedacht. Der Riesenaufgabe stand er mit jener unerschöpflichen Kraft gegenüber, die man noch in späteren Jahren an ihm bewundern konnte, wenn er, elastisch wie ein Jüngling, den Rienzi sang und mit seiner Stimme das stärkste fortissimo des Orchesters übertönte, zugleich ein leuchtender Beweis dafür, auf wie schwachen Füßen die Theorie vom stimmmörderischen Einfluß der Wagnerschen Kunst stand. Es war ein großer, durch vier Abende hindurch sich steigernder Jubel, der am Schlusse des ersten Zyklus sich fast ausschließlich dem Meister zuwandte und nicht eher ruhte, bis dieser sich mit einigen herzlichen Worten bedankt hatte. Er wohnte dann auch dem vierten Zyklus bei. Von einer Ermattung im Publikum konnte nicht die Rede sein, im Gegenteil: Sein Enthusiasmus wuchs von Vorstellung zu Vorstellung. Beweis dafür mögen die Huldigungen sein, die allein das Ehepaar Vogl am Schlusse der Gastspiele erntete, indem es sich siebenmal bei tobendem Beifall vor dem Vorhange zeigen mußte.

Heute liegen die Dinge so, daß sich die Historiographie von der Statistik frei machen kann. Der Siegeszug des „Nibelungenrings" ist beispiellos, gleich dem der andern Werke Wagners. Fast ein jedes größere Theater hält es für seine Ehrenpflicht, die Tetralogie auf dem Repertoire zu wissen; das Werk ward populär im schönsten Sinne des Wortes nicht in Deutschland allein, sondern in fernen Ländern, im hohen Norden, Süden, Osten und Westen Europas, jenseits des Ozeans — das deutsche Nibelungenlied feierte gemeinsam mit dem deutschen Tondrama seine Auferstehung

und hat mit dem Triumphzuge durch die alte und neue Welt deutscher Kultur ein Ansehen verliehen, um die uns alle zivilisierten Nationen beneiden.

Die Handlung im „Rheingold".

Vor uns liegt der Rhein im Querdurchschnitte in grünlicher Dämmerung, die nach oben lichter, nach der Tiefe zu dunkler wird. Die ganze Bühne erscheint mit dem von rechts nach links strömenden Gewässer erfüllt, das in Mannshöhe über dem Grunde sich in feuchten Nebel aufzulösen scheint. Von hier aus ragen schroffe Felsriffe empor, die mit ihrem Fundament in düstere Schlüfte des Erdinnern führen. Um das höchste Riff, das mit seiner schlanken Spitze bis in die vom einfallenden Tageslicht heller gefärbten Fluten hineinreicht, kreist in anmutiger Bewegung Woglinde, eine der Rheintöchter. Zu ihr gesellen sich dann Wellgunde und Flosshilde, die Wächterinnen des auf dem höchsten Riff bewahrten Rheingoldes. Im neckischen Spiel haschen sie einander, von Riff zu Riff schnellend, scherzend und lachend. Wie die Wogen ihre schimmernden Leiber umschmeicheln, so ist ihr Gesang kosender Wohllaut, Freude am Spiel im vertrauten Element. — Aus einer der finsteren Klüfte ist während der schelmischen Jagd Alberich, der Nibelung, emporgestiegen; vom Dunkel umgeben, beobachtet er mit gesteigertem Wohlgefallen die ausgelassenen Nixen. Die Begierde erwacht in ihm; er erzählt den Rheintöchtern, wie gern der Nibelheims Nacht Entstiegene sich ihnen nähern würde, neigten sie sich ihm zu. Die Mädchen unterbrechen das Spiel, als sie des „Garstigen" Stimme vernehmen; Flosshilde mahnt, das Gold zu bewachen, da der Vater vor dem Feinde warnte, und schnell versammeln sich die Schwestern um das mittlere

Riff. Alberich beginnt mit seinem brünstigen Liebeswerben; „wie gern umschlänge der Schlanken eine sein Arm, schlüpfte hold sie herab!“ Der gefährliche Feind ist verliebt, ein lüsterner Kauz, und erntet für seine plumpen Schmeicheleien Spott. Ihn in seiner Begierde zu reizen, erscheint den Töchtern des Rheins willkommene Abwechslung. Woglinde läßt sich auf der Spitze der Felsnadel nieder, an deren Grunde der Girrende harrt; mag er ihr nahen! Aber der glatte Glimmer läßt den mit koboldartiger Behendigkeit emporkletternden Alberich immer wieder zurückgleiten, feuchtes Naß reizt seine Nase zu argem Niesen. Wie er endlich mühsam in ihre Nähe gelangt ist und sie zu fassen trachtet, entschlüpft sie schnell dem Begehrlichen. So geht die Jagd von Riff zu Riff. Auch Wellgunde beteiligt sich an dem scherzhaften Spiel, ihr wendet sich nun die Gunst des Nibelung zu. Hat sie sich doch auf eine tiefere, leichter zu erreichende Spitze gesenkt und erwartet dort den Verliebten, um im letzten Moment unter Worten beißenden Spotts sich seiner Berührung zu entziehen. Höher steigt der Grimm in Alberich; sein Zorn kämpft mit der Lust. Aber noch eine blieb ihm — Floßhilde. Sie treibt das Gaukelspiel am weitesten: Wie töricht doch die Schwestern sind, den Nibelung nicht schön zu finden! So schwimmt sie nahe zu ihm heran, um durch die Berührung im Verein mit ihren Schmeichelworten Alberich zu komischer Verzücktheit zu bringen und ihn endlich ebenfalls von sich zu stoßen. Während der Verhöhnte seiner Wut in Zornesworten Ausdruck gibt, weisen die Rheintöchter lachend darauf hin, daß sie dem Freier zu eigen sind, der sie fängt. Eine wild-verzweifelte Jagd beginnt, bei der Albrichs Unbehilflichkeit in grellem Gegensatze zur Geschicklichkeit der Rheinnixen steht. Fast am Ziele, strauchelt er, stürzt herab, klettert hastig wieder zur Höhe, bis er, erschöpft und vor Zorn schäumend, den aussichtslosen Versuch aufgibt unter der Drohung: „Fing' eine diese Faust!“ — In diesem Augenblicke dringt heller Lichtschimmer vom mittleren

Riff, zu immer strahlenderem Glanze anwachsend. Das Rheingold beginnt zu glühen und mit seinem zauberischen Scheine die Gewässer zu erfüllen. Jubelnd umschwimmen die Rheintöchter das Kleinod, während Alberich, wie geblendet, fragt, was der Glanz bedeute. Der Ärmste, der nie vom Rheingold hörte! Wüßte er seine Wunderkraft, er verschmähte sie nicht: „Der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der maßlose Macht ihm verlieh!“ Doch nur wer der Minne Macht, der Liebe Zauber entsagt, zwingt zum Reife das Gold! Warum sollen die Rheintöchter das Geheimnis vor dem garstigen Zwerge hüten, der eben noch in den Banden lüsterner Liebesbegierde sich ihnen zeigte? Im Nibelung regt sich während des starren Hinblickens auf das leuchtende Kleinod eine andre Gier — die nach Gold und Macht, mit denen er sich listig auch Lust erzwingen kann. Sofort ist sein Entschluß gefaßt. Schnell und mit erstaunlicher Sicherheit erklettert er das mittlere Riff, auf dessen Spitze das Gold ruht; entsetzt fahren die Rheintöchter, die ihn vor Minne betört wähnen, auseinander. Jetzt hat er die Spitze erreicht: „Bangt euch noch nicht? So buhlt denn im Finstern, feuchtes Gezücht! Das Licht lösch' ich euch aus; das Gold entreiß' ich dem Riff, schmiede den rächenden Ring: denn hör' es die Flut: So verfluch' ich die Liebe!“ Mit furchtbarer Kraft hat er das Gold dem Gestein entrissen, um damit in der Tiefe zu verschwinden. Schreiend stürzen ihm die Mädchen nach, undurchdringliche Finsternis lagert sich über den Gewässern, die in die Erde zu sinken scheinen. Aus der Tiefe erklingt Alberichs gellendes Hohngelächter.

Allmählich gehen die Wogen in Nebel über, der sich lichtet und gänzlich verliert, um eine freie Gegend auf Bergeshöhen in nächtlicher Beleuchtung zu enthüllen. Das Dunkel weicht schnell dem anbrechenden Tage, dessen Morgenrot die auf einem Felsgipfel des Hintergrundes sich erhebende Burg Walhall mit ihren blitzenden Zinnen beleuchtet.

Zwischen der freien Berghöhe des Vordergrundes und Walhall senkt sich das felsige Rheintal zur Tiefe. Auf blumiger Aue erblickt man den Göttervater Wotan mit Fricka, der Gattin, beide im Schlummer. Fricka erwacht zuerst; ihr erstaunter Blick fällt auf die fertiggestellte Burg, sie weckt den noch traumbefangenen Gatten. Auch sein Auge ruht mit Wohlgefallen auf dem prangenden Bau, wie ihn seine Phantasie ersehnte, sein Wille schuf. Doch Fricka entreißt ihn selbstgefälliger Betrachtung: Mag er des ausbedungenen Lohnes gedenken, anstatt sich müßiger Freude hinzugeben! Versprach er den Erbauern, den Riesen Fasolt und Fasner, als Preis nicht Freia, die liebliche Schwester Frickas? Wotan erinnert Fricka daran, daß sie selbst es war, die um den Bau gebeten; doch anstatt sich des Scheltens zu begeben, wird sie durch die Abwehr des Gatten nur um so heftiger. Gewiß erbat sie die herrliche Wohnung, indessen nicht für sich, sondern um dem Gatten und seiner Treue ein wonniges Heim zu bieten. Er freilich sann beim Bau auf Wall und Wehr, auf Herrschaft und Macht allein und verspielt nun um dies alles in lästerndem Spotte Liebe und Weibes Wert. Heervater weist darauf hin, wie er, um Fricka zu gewinnen, eines seiner Augen preisgab. Ehrt er die Frauen doch heute noch mehr, als ihr lieb ist. Und Freia wird er den Riesen nicht geben. — In diesem Augenblicke tritt Freia hastig ein, Wotan um Schutz zu bitten, weil Fasolt, der Riese, ihr damit drohte, daß er bald sie abholen würde. Da in der Tat Fasolt und Fasner, die Erbauer der Burg, mit starken Pfählen bewaffnet, nahen, um den ausbedungenen Lohn zu fordern, so braucht Wotan den Rat des listigen Feuergottes Loge, der zum Vertrage mit den Riesen ihm geraten. Doch weder Loge noch Freias Brüder, Donner und Froh, sind zur Stelle, um helfend einzugreifen; die zum schlimmen Bunde rieten, verbergen sich jetzt. Fasolt weist auf die errichtete Burg, die er gemeinsam mit Fasner schuf in mächtiger Mühe, während sanfter Schlummer Wotans Auge schloß.

Schimmernd und hehr steht, was sie bauten, da; mag er einziehen, zuvor aber ihnen den Lohn zahlen! — Wotan gibt sich den Anschein, als wisse er nichts von dem Vertrage, und verlangt, sie möchten ihre Forderung nennen. Als Fasolt erklärt, daß Freia als Lohn ausbedungen sei, weist Heervater dieses Verlangen als unerfüllbar zurück. Die Riesen sind sprachlos über den Verrat. Wotan, der Lichtsohn, der, was er ist, nur durch Verträge ward, weigert diesen die Treue?! Umsonst stellt Wotan das ganze Paktieren als Scherzgeschäft hin und fragt, was Freias liebliche Reize wohl den Tölpeln nützen könnten. Fasner weiß sehr gut, wie wichtig es ist, Freia den Göttern zu entführen. Versteht sie doch allein in ihrem Garten jene Äpfel zu pflegen, deren Genuß den Lichtalben Unsterblichkeit und ewige Jugend sichert. Ohne die Göttin schwinden sie alt und schwach dahin. So dringen die Riesen, als Wotan ihre Forderung zurückweist, auf Freia ein. Der Schwester eilen nun Froh und Donner, letzgenannter seinen Hammer schwingend, zu Hilfe. Fasolt erklärt zwar, daß er nicht zum Streite hierher kam, sondern um bedungenen Lohn zu erheben; doch Donner will ihm mit dem Hammer des Lohnes Last in gutem Gewicht zahlen, so daß Wotan mit seinem Verträge schützenden Speere dem Zornigen wehren muß. Die Situation wird kritisch: der Oberste der Götter darf Verträgen des Speeres Schutz nicht vorenthalten, ohne sich selbst zu vernichten. Loge, der langerwartete, listige Gott der Waberlohe, kehrt gerade zu guter Stunde von seinem Schweifen in Höhen und Tiefen zurück. Seine Rede ist züngelnd wie die Flamme. Wotan mahnt ihn, helfend hier für seinen einzigen Freund unter allen Göttern einzutreten. Doch weiß auch Loge keinen Rat, und Donner wie Froh überhäufen ihn mit Schmähungen. Sie kennen ihn als Lüge, als Verneinung des Wahren und Vernichtung des Bestehenden. Ahnen sie, daß seine Arglist einst auch die Götter stürzen, daß seine prasselnde Lohe Walhalls prangenden Bau vernichten wird? — Endlich steht

Loge Rede: Wo er umherschweifte? Um Ersatz zu suchen für die Riesen an Freias Stelle. Umsonst! Wo er auch anfragte, was dem Manne wohl mächtiger dünke als Weibes Wonne und Wert, ward er verlacht. Nur einen fand er auf weitem Erdenrund, der um roten Goldes willen der Liebe entsagte. Des Rheines Töchter klagten ihm von der Not, die der Nibelung Alberich über sie gebracht durch den Raub des Rheingoldes, sie bitten durch ihn bei Wotan um Rückgabe ihres Eigentums. Während Wotan die mit der Erzählung Loges verbundene Absicht nicht errät und den Berichtenden schilt, daß er von ihm, der selbst in Not sei, Hilfe für andre erheische, zeigt die List bereits ihre Wirkung. Fasolt, der aufmerksam der Mitteilung gefolgt ist, erklärt, das Gold dem Nibelung, der ihnen schon so oft Not schuf, nicht lassen zu wollen. Und Fasner fragt Loge, was denn der Tand dem Schwarzalben nütze. — Viel! In des Wassers Tiefe ein Tand, zum Reife geschmiedet die höchste Herrschaft der Welt! Den Zauber, daß zum Reife das Gold nur zwingt, wer der Minne Macht entsagt, hat Alberich durch seinen Liebesfluch gebrochen. Geraten ist ihm der Ring! — Immer interessierter werden auch die anwesenden Götter. Kann der Zwerg mit des Ringes Macht nicht auch sie unter seine Herrschaft bringen? Wotan erklärt, den Ring erwerben zu müssen. Doch wie? Durch Raub allein, wie ihn Alberich, der Dieb, gewann — so meint Loge. Freilich sei höchste List geboten, da der Nibelung mit arger Wehr sie wahrt. — Während Wotan in stummem Kampfe mit sich selbst dasteht, beraten die Riesen miteinander: Mehr als Freia frommt ihnen das gleißende Gold, mit dem sie auch die ewige Jugend erjagen können. So treten sie vor Heervater und erklären, von Freia als Sold lassen zu wollen, wenn er ihnen dafür des Nibelungen rotes Gold bringt. Und als Wotan über die Forderung außer sich gerät, ergreift Fasolt plötzlich die ahnungslose Freia, um sie als Pfand fortzuschleppen. Bis zum Abend wollen die Riesen warten; liegt dann des

Rheines Gold nicht als Lösung bereit, ist Freia für immer ihnen verfallen. Hastig davoneilend, tragen sie Freia fort, deren Wehrufe in der Ferne verhallen. Ratlos und bestürzt bleiben die Götter zurück, während Loge mit teuflischer Freude der abziehenden Riesen Talfahrt schildert. Was soll aus der Zukunft der Lichtalben werden, wenn die Bringerin der ewigen Jugend fehlt? Schon hat fahler Nebel sich auf der Berghöhe gelagert, in dessen Scheine die Götter ein zunehmend bleiches und ältliches Aussehen erhalten. Und Loges Spott wird diese Veränderung wohl gewahr: Donners Hand entfällt der Hammer, Fricka schaut wenig erfreut auf Wotans grämliches Grau, das ihn schier zum Greise macht. Hier gilt's, die Pflegerin des Gartens zurückzugewinnen, welche die verjüngende Frucht darbeut. Fricka dringt auf Wotan ein, der sich in plötzlichem Entschlusse an Loge mit der Aufforderung wendet, ihm nach Nibelheim zu folgen, um das Gold aus den Händen Alberichs zu gewinnen. Die Mahnung des Feuergottes, den erbeuteten Schatz den Rheintöchtern zurückzugeben, schlägt Heervater kurz ab. Durch die Schwefelkluft treten sie den gemeinsamen Zug nach Nibelheim an.

Aus dem Felsschlund, in dem die beiden verschwinden, dringt dichter, die Bühne mit Gewölk anfüllender Dampf, der sich allmählich zu festem Steingeklüft verdichtet, das gen Nibelheim führt. Die Felsen treten zurück, erweitert zu einer wie unabsehbar sich hinziehenden, *unterirdischen Kluft*, die von magischem, dunkelrotem Scheine matt erhellt wird. Enge Schachte laufen nach allen Richtungen auseinander. Wir befinden uns im Reiche der Nibelungen, im Herrschergebiete Alberichs, der mit dem Ringe die Macht über die Welt gewann. Da zeigt sich auch schon der emporgekommene Machthaber in seiner Tyrannei; den kreischenden Bruder Mime, den kunstreichsten aller Schmiede, zerrt er am Ohr aus einer der Seitenschluchten hervor. Das feine Geschmeide, das jener zu schaffen hatte, die Tarnkappe, verlangt der

Herrscher der Schwarzalben. Mime, ebenso tückisch wie Alberich, will das Gewirk sich selbst sichern, muß es aber endlich hergeben; der Bruder hebt es hastig auf und prüft es genau. Alles gefügt, wie er's befahl! Warum denn enthielt ihm der schlaue Betrüger die kunstvolle Tarnkappe vor, die des Zaubers teilhaftig ist, ihrem Träger jede gewünschte Gestalt sofort zu verleihen? Alberich setzt sich den „Helm" auf und verwandelt sich seinem Wunsche zufolge in eine Nebelsäule. Klatschend treffen die Geißelhiebe des Unsichtbaren den Rücken Mimes für dessen verfuchten Trug. Dann verschwindet das Gebünst dem Hintergrunde zu, um unter den Nibelungen, die durch Alberichs Macht zu harten Frondiensten verurteilt sind, zu wüten. Furchtbar ist das Geheul und Geschrei der von Schlägen Getroffenen. Auch Mime brach vor Schmerz zusammen; sein Stöhnen lockt Wotan und Loge herbei, die sich aus einer Seitenkluft herablassen. Sie kommen zu guter Zeit: Nicht der Ring allein, der Weltenmacht verlieh, auch die Tarnkappe, die Täuschung ermöglicht, geriet dem Nibelung, und die Herrschaft der Lichtalben ist in arger Gefahr. Sie finden Mime, in Wunden wimmernd, günstig gestimmt für eine ausführliche Auskunft über den schlimmsten aller Brüder. Gehorchen muß er Alberich, so wenig er mag; gefesselt liegt er am Boden. Wie das alles kam? Mit arger List gewann Alberich aus des Rheines Gold den Reif, mit dem er nun der Nibelungen mächtiges Heer zwingt. Ahnungslos schufen sie selbst als Schmiede des Reifs ihm die Macht. Durch sie errät Alberichs Gier, wo in der Erde sich Schätze verbergen. Als geknechtetes Volk müssen die Nibelungen sie schürfen und ihrem Herrn zum Hort anhäufen. Ihn selbst (Mime) zwang des Bruders Macht, ein Helmgeschmeid zu schweißen, das ihn unsichtbar macht. Wohl versuchte es Mime, den Tarnhelm für sich zu behalten, um durch seine Zauberkraft Alberich den Ring zu entreißen und selbst Herr der Nibelungen zu werden. Allein der Bruder war vorsichtig; nun sagen

Mime die Schwielen der Schläge, was er für ihn schuf. Auf Mimes Frage, wer denn die Fremden seien, erklärt ihm Loge, sie wären als Freunde gekommen, um die Nibelungen von ihrer Not zu befreien. Schon hört man Alberichs Zanken und Züchtigen wieder näher. Nur zu kurzer Warnung bleibt dem Geknebelten Zeit, als der tobende Alb, der den Tarnhelm vom Haupte genommen und in den Gürtel gehängt hat, erscheint, mit geschwungener Geißel aus einer tiefer gelegenen Schlucht eine Schar Nibelungen vor sich her treibend, die mit goldenem und silbernem Geschmeide beladen sind. Mitten im Schelten entdeckt er plötzlich die Fremdlinge, die sich seitwärts auf einen Stein gesetzt haben. Sein Mißtrauen wittert sofort, daß Mime mit dem „schweifenden Paare" geschwatzt hat. Er jagt den Bruder unter Schlägen zu dem Haufen der Nibelungen, die er dann, den Ring küssend, von neuem zur Arbeit antreibt. Unter Geheul und Gekreisch stiebt die Schar auseinander und verschwindet in den Schächten. Grimmig wendet sich nun Alberich Wotan und Loge mit der herrischen Frage zu, was sie hier suchen. Ihrer Auskunft, daß sie die Neugier trieb, die mächtigen Wunder Nibelheims zu schauen, deren Mähr zu ihnen drang, begegnet der Schwarzalb argwöhnisch: Wahrscheinlich führte der Neid so kühne Gäste dem Schoße der Erde zu! Loge gibt sich ihm zu erkennen als wärmende Lohe, die den Schmieden der Nibelungen so oft gedient. Hat Alberich Veranlassung, ihm, dem Freunde, zu mißtrauen? — Doch Alberich kennt Loge als listigen Schelm. Lacht seine Gunst jetzt den Lichtalben, dann hat er von dort nichts zu fürchten, da er die falsche Freundschaft des Feuergottes selbst erfahren hat. Geschickt lenkt Loge das Gespräch auf den Hochmut des Nibelung, dem doch eine starke Kraft zugrunde liegen müsse. Er weiß, daß dieser schnell zu Macht und Ansehen gelangte Emporkömmling eine schwache Seite hat, die Eitelkeit des Protzenden. Bei ihr packt er ihn, um ihn zu übertölpeln. Stolz weist der Zwerg auf den stetig sich mehrenden Hort.

Auf die Frage Wotans, was denn in Nibelheims freudeloser Öde die Schätze ihm nützen, entwickelt Alberich sein Herrscherprogramm in der undiplomatischen Art des Parvenüs. Erst Herr der Schwarzalben, dann Herr der Lichtalben, deren schmucke Frauen er seiner Lust zwingen will! „Habt acht vor dem nächtlichen Heer, entsteigt des Nibelungen Hort aus stummer Tiefe zu Tag!" Dem empört auffahrenden Wotan kommt Loge mit List zuvor: Wohl sah er vorher einen Ring an seiner Hand, dessen Berührung ihm furchtbare Macht über die Nibelungen zu geben schien. Wie aber birgt er den Reif in der Nacht während des Schlafes, daß keiner ihn stiehlt? — Und Alberich läßt sich wirklich in der Schlinge fangen; er gibt das Geheimnis des Tarnhelms preis, der ihm jede Gestalt verleiht, mit dem er sich allen Blicken zu entziehen vermag, um dennoch stets gegenwärtig zu sein. Loge bezweifelt die Wahrheit der Rede, und der Nibelung erklärt sich bereit, sofort den Beweis anzutreten. Er setzt den Tarnhelm auf und verwandelt sich in einen Riesenwurm, der am Boden sich hinwindet und den aufgesperrten Rachen gegen Wotan und Loge richtet. Loge gibt sich den Anschein des Furchtsamen, während Heervater über die Verwandlung lacht. Sogleich verschwindet die Schlange, an ihrer Stelle steht Alberich wieder da. Loges List geht nunmehr auf ihr Ziel zu: Wohl glaubhaft erscheint die Kraft des kunstvoll gewirkten Tarnhelms, will sein Träger zur großen Schlange sich wandeln; doch gibt sie auch winzig kleine Gestalt, die sicherlich geeigneter ist, Gefahren zu meiden, als die plumpe große? Der Nibelung findet die Frage müßig, will aber auch sie durch die Tat beantworten und verwandelt sich in eine Kröte, auf die Wotan nach Loges Geheiß sofort den Fuß setzt, während der Feuergott mit schnellem Griff ihr den Tarnhelm vom Kopfe reißt. Statt der Kröte erblickt man unter Heervaters Fuß den sich windenden Alberich in seiner wahren Gestalt. Loge knebelt ihm mit einem Bastseil die Hände, damit er nicht den Ring zu

küssen und sich auf diese Weise zu befreien vermag. Dann schleppen die beiden den Wehrlosen nach der Kluft, durch die sie hinabgestiegen.

Die Szene verwandelt sich, den Aufstieg Wotans und Loges mit Alberich darstellend, in umgekehrter Weise wie vorhin; aus dem Geklüft werden Wolken, denen die freie Gegend auf Bergeshöhen folgt, allerdings vom fahlen Nebelschleier verhüllt, den Freias Wegführung durch die Riesen hinterließ. Die drei treten aus der Schwefelkluft. Loges maßloser Spott ergießt sich über den gefesselten Nibelung, der eben noch der Welt Herrschaft in der Hand zu haben wähnte und nun gefesselt vor ihm liegt, ein armseliger Tropf. Umsonst sein Schäumen und Wüten! Dem Geknebelten ziemt nicht der Trotz. Mag er sinnen, wie er sich auslöse aus schimpflicher Knechtschaft! Wotan verlangt den Hort und das helle Gold. Alberich ist zunächst außer sich; bald aber gewinnt die kühle Berechnung bei ihm die Oberhand. Behält er nur den Ring, so kann er den Hort schon hingeben, da ihm die Macht des goldenen Reifs auf sein Gebot schnell die Schätze wieder zurückschafft. So erklärt er sich bereit zur Auslieferung des Horts, Loge löst ihm die Rechte, damit er den Ring mit den Lippen berühre und das Heer der Nibelungen rufe. Seine Hoffnung, sich nunmehr von den Banden befreit zu sehen, hat ihn getäuscht. Erst muß die Bedingung voll erfüllt sein. So erblicken die mit den Schätzen des Hortes beladenen aufsteigenden Nibelungen ihren Herrscher, der noch eben die Geißel strafend schwang, geknebelt am Boden. Scheu verschwinden sie, nachdem sie sich des Geschmeides entledigt. Nunmehr bittet Alberich um seine Freiheit und um den Tarnhelm, den Loge noch hält. Doch zum Entsetzen des Nibelung wirft ihn der Feuergott, als Buße zum Horte. Auch über diesen Verlust kann ihm wohl Mimes Kunst hinweghelfen durch Schaffung eines neuen Gewebes. Blieb ihm doch der Ring! Da verlangt Wotan auch den güldenen Reif als Teil des Hortes.

Der Schwarzalb gerät nunmehr ganz außer Fassung: Den Ring? Eher das Leben! Leben und Ring bedeuteten für ihn Eins! Drohend fragt Wotan ihn, wie er das schimmernde Gold sein Eigentum nennen könne, da er es doch zuvor den Rheintöchtern raubte. Umsonst alles Sträuben! Heervater schreitet endlich auf den sich Weigernden zu und reißt ihm mit Gewalt den Reif vom Finger, um ihn sich anzustecken. Unter gräßlichem Aufschrei erkennt Alberich die Tragweite dieses Verlustes: „Zertrümmert! Zerknickt! Der Traurigen traurigster Knecht!", trotzdem ihm Loge die Bande gelöst und er nun frei erscheint. Unter wütendem Lachen erhebt sich der Gestürzte vom Boden:

So grüß' euch denn
meiner Freiheit erster Gruß!
Wie durch Fluch er mir geriet,
verflucht sei dieser Ring!
Gab sein Gold
mir Macht ohne Maß,
nun zeug' sein Zauber
Tod dem, der ihn trägt!
Kein Froher soll
seiner sich freu'n;
keinem Glücklichen lache
sein lichter Glanz;
wer ihn besitzt,
den sehre Sorge,
und wer ihn nicht hat,
nage der Neid!
Jeder giere
nach seinem Gut,
doch keiner genieße
mit Nutzen sein';
ohne Wucher hüt' ihn sein Herr,
doch den Würger zieh' er ihm zu!
Dem Tode verfallen,
feff'le den Feigen die Furcht;
solang' er lebt,

sterb' er lechzend dahin,
des Ringes Herr
als des Ringes Knecht:
bis in meiner Hand
den geraubten wieder ich halte!
So segnet
in höchster Not
der Nibelung seinen Hort. —
Behalt ihn nun,
hüte ihn wohl:
meinem Fluch fliehest du nicht!

Schnell verschwindet Alberich in der Kluft, um, seines Herrscherglanzes beraubt, aber auch seiner Rache ledig, nach Nibelheim zurückzukehren.

In diesem Hergang ruht der Schwerpunkt der viergliederigen Musiktragödie — in diesem Fluche, der die Weltherrschaft des gleißenden Goldes für den Besitzer zur vernichtenden Gewalt umwandelt. Die vernichtende Kraft des Ringes erweist sich nicht nur an Fasolt und später an Fafner, an Brünnhilde und Siegfried — auch Wotan ist durch seine Berührung mit dem Reif dem Fluche verfallen, der sich in der „Götterdämmerung" erfüllt. Karl Gjellerup*) beleuchtet in seinen Darlegungen über den Nibelungenring eingehend die Bedeutung des Goldes für die fernere Entwicklung der Tetralogie, indem er schreibt: „Daß das Gold, sobald es in die Welt kommt, die unfriedenstiftende Macht, den unverstopfbaren Quell des Krieges und Blutvergießens bildet, ist ein an sich so einleuchtender Gedanke und hat, was das Folgende betrifft, eine so starke Sagenstütze am ‚Rheinhort', daß es für die ihm innewohnende dämonische Kraft keiner weiteren mythologischen Gewähr bedarf. Aber es ist doch wohl der Anführung wert, daß Wagner auch hier eine solche

*) Karl Gjellerup: Richard Wagner in seinem Hauptwerke: „Der Ring des Nibelungen." Übersetzt von Dr. Jriczek Leipzig, Feodor Reinboths Verlag (Seite 32).

hatte in der Erzählung der Völuspa von Gullveig (= Goldkraft), welches der Name für eine Göttin aus dem Stamme der Wanen, der Götter des Reichtums, Handels und der Zauberei, war; unter den Menschen hieß sie jedoch Heid, was geradezu eine Benennung für ‚Hexe' ist, und sie war als eine zauberkundige weissagende Wala bekannt, die ausschweifende Zauberei betrieb und immer bei schlechten Frauen beliebt war. Gegen ihr Unwesen schritten die Asen ein, indem sie sie mit Spießen durchstachen und dreimal in Odins Halle verbrannten, was wohl auf den allgemeinen Prozeß bei der Läuterung des Goldes deutet. Diese Gewalttat gab Anlaß zum ‚ersten Kriege in der Welt', der kein andrer, als der zwischen Asen und Wanen war, in welchem die Götterburg niedergebrochen wurde, so daß sie wieder von Riesen aufgebaut werden mußte. Man sieht auch hier diese Momente miteinander verknüpft. Ja man könnte versucht sein, weiterzugehen und mit Müllenhoff in Gullveig eine Hypostase (in schlechtem Sinne) Freias selbst zu erblicken, von der es in der Yuglingasaga heißt, daß durch sie die Zauberei zu den Asen kam. Es leuchtet ein, mit welch tiefer mythologischer Berechtigung Wagner den Nibelungenhort (Gullveig) ein Äquivalent für Freia sein läßt und seine Kontraktion, den Ring, in gegensätzliche Parallele zur Liebe stellt, wie es in der ‚Entsagung' so ergreifend ausgedrückt wird. So hat Wagner hier einen Mythos geschaffen, der die vollste innere Berechtigung hat und den möglichst besten Ausgangspunkt für das Mythen- und Sagengewebe des ganzen Musikepos bildet: Das Gold in seinem friedlichen Ruhezustande in der stillen Tiefe, ein Tand für spielende Kinder — sein Unfrieden säendes irdisches Leben als Schatz — seine Verarbeitung zu dem Ring, der, durch die Liebesentsagung erkauft, die Weltherrschaft verleiht und gewaltsamen Tod bringt — das sind große und klare Bilder, welche die Phantasie mächtig ergreifen und sich vorzüglich zum musikalischen Festhalten eignen" ...

Wotan ist in die Betrachtung des Ringes verloren, ohne dem „geifernden Liebesgruß“ Alberichs sonderliche Beachtung zu schenken, als der sich aufklärende Nebelduft das Nahen Freias mit Fasolt und Fafner, den Riesen, ankündigt. Von der andern Seite erscheint Fricka, die besorgte Gattin, mit Donner und Froh. Wie die Rückkehr der Jugendbringerin ihnen allen gleich ein anderes Aussehen verleiht! Freudig umarmt Fricka die wiedergewonnene Schwester. Fasolt fordert des Vertrages Lösung, des Geschmeides Hort so hoch gehäuft, daß er die liebliche Freia verdecke. Wotan ist damit einverstanden, die Pfähle der Riesen, in den Boden gestoßen, bedeuten das Maß, das Loge und Froh mit dem Geschmeide füllen. Der brutale Handel von Gold gegen Weibes Wert beginnt. Fafner verlangt nicht lockere Füllung, er drückt mit roher Kraft das Geschmeide zusammen und späht nach Ritzen, die ihm der Göttin Erscheinung enthüllen. Da hilft kein Aufflammen der Entrüstung; was vertragsgemäß ausbedungen ward, muß geleistet werden; so wandert auch der kostbare Tarnhelm zum Horte um Freias Haar zu decken. Der Hort ist erschöpft und doch noch erblickt Fasolt einen Spalt, durch den er das Auge von Frickas Schwester gewahrt. So fordert er den goldenen Reif an Wotans Hand dafür; seine Hingabe aber verweigert Heervater mit derselben Entschiedenheit, wie vordem Alberich. Wütend zieht Fasolt nach erregtem Wortwechsel Freia hinter dem Horte vor; aus sei's mit dem Handel, beim alten bleibt's! Umsonst das Drängen der Götter! Die Riesen wollen mit Freia abziehen, als es sich von neuem verfinstert und in einer seitlichen Felskluft die urweise Erda bis zu halber Leibeshöhe, von bläulichem Lichte umflossen, aus der Tiefe emporsteigt. Mahnend streckt sie die Hand gegen Wotan aus: „Flieh des Ringes Fluch! Rettungslos dunklem Verderben weiht dich sein Gewinn! ... Höchste Gefahr führt mich heut' selbst zu dir her: Alles, was ist, endet! Ein düstrer Tag dämmert den Göttern: dir rat' ich, meide den

Ring!“ Langsam versinkt sie wieder in die wesenlose Tiefe. Sinnend und mit sich kämpfend, steht Wotan, um plötzlich den erlösenden Beschluß zu fassen: Freia sei frei, den Riesen gehöre der Ring! Er wirft das fluchbeladene Gold auf den Hort; Freia eilt, froh begrüßt, in die Reihen der Ihrigen zurück. — Der Fluch des Reifs soll sich bald erweisen. Um seinen Besitz geraten Fasolt und Fafner bei Bergung des Hortes in Streit: sie ringen miteinander, Fasolt entreißt Fafner das Gold, um dafür von seinem Gegner mit dem Pfahle zu Boden gestreckt zu werden. Dem Sterbenden nimmt Fafner das Kleinod ab, steckt es zu dem übrigen Geschmeide in den Sack und eilt davon. Die Götter stehen erschüttert da, auch Wotan kann sich des Bangens nicht erwehren. Wie gut, daß er Erdas Gebot folgte! Zwar zahlte er für Walhalls Bau bösen Zoll, doch erwarb ihm des Ringes Hingabe Gewinn und Glück.

Noch immer verhüllt schwüles Gedünst den Blick auf die prangende Burg, das neue, wohlerworbene Heim der Lichtalben. Donner hat jetzt einen hohen Felsstein am Talabhange bestiegen und schwingt seinen Hammer, um als Herr der Wolken diese zu dräuendem Wetter um sich zu sammeln. In den immer dichter sich ballenden Nebeln verschwindet der Gott, man hört seines Hammers dröhnenden Schlag, ein starker Blitz entfährt der Wolke, furchtbar grollt der Donner. Auch Froh ist im Gewölk verschwunden, dem Bruder zu helfen. Wie sich das wogende Gedünst verzieht, taucht drüben jenseits des Rheintals Walhall in schimmernder Pracht auf; vom Donnerstein spannt sich, im Glanze der sinkenden Sonne wundervolle Farbenspiele ausstrahlend, ein Regenbogen über die Tiefe bis zum Eingange der Burg. Die leichte Brücke für der Götter Fuß ist gespannt. Wotan begrüßt, in den schönen Anblick versunken, Walhall als Heim, das ihm Schutz vor Gram und Grauen bietet. So schreiten sie alle dem glitzernden Bogen zu, nur der falsche Loge bleibt im Vordergrunde zurück: Ihrem Ende eilen sie zu, die so

stark im Bestehen sich wähnen; fast schämt er sich, mit ihnen zu schaffen. Ihm geht es, wie dem Mephisto („Ich bin des trocknen Tons nun satt, muß wieder recht den Teufel spielen!"), er spürt lockende Lust, sich zur sengenden Lohe zu verwandeln und sie aufzuzehren, die einst ihn zu zähmen wähnten. Nicht dumm dünkt' es ihn; er will sich's überlegen. In nachlässiger Haltung folgt er den Göttern. — Als Wotan den Fuß auf die Regenbogenbrücke setzt, tönt aus der Tiefe vom Rheine herauf die schmerzliche Klage der Rheintöchter um das geraubte Gold, das ihnen Loge versprach, käme es in Wotans Besitz. Nun, da Fafner es hinwegtrug, tröstet der Schlimme sie mit herbem Spott: Glänzt ihnen nicht mehr das Gold in glitzernder Flut, so mögen sie sich fortan in der Götter neuem Glanze selig sonnen! Lachend schreiten die Lichtalben auf dem Regenbogen Walhall zu, während es bedeutungsvoll von unten emporklingt: „Rheingold! Reines Gold! O leuchtete doch in der Tiefe dein lauter'rer Tand! Traulich und treu ist's nur in der Tiefe: falsch und feige ist, was dort oben sich freut!"

Mit diesem Ausklingen des Vorspiels erscheint die Symbolik des zum Reife geschmiedeten Rheingoldes, über die bereits vordem gesprochen worden ist, nochmals in intensiver Beleuchtung. In seinem Buche: „Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel" resümiert Hans von Wolzogen jene Symbolik des „Rheingold" in den Worten: „Das Gold kommt durch Raub in Gebrauch zur Gründung von Reichtum und Macht; aber es muß der Liebe geflucht werden, um es zu rauben und so zu verwenden. Sollte dieser Liebesfluch des Materialismus nicht jedem sofort einleuchten, der seine Zeit und das menschliche Wesen einigermaßen kennt? Sobald das Gold ein Wert und ein Besitz geworden, begehrt alles gleicherweise danach; nicht nur die Liebe trägt um seinetwillen fortan den Fluch, er liegt auf ihm selbst: wer es besitzt, fällt dem Neide der andern zum Opfer. Das

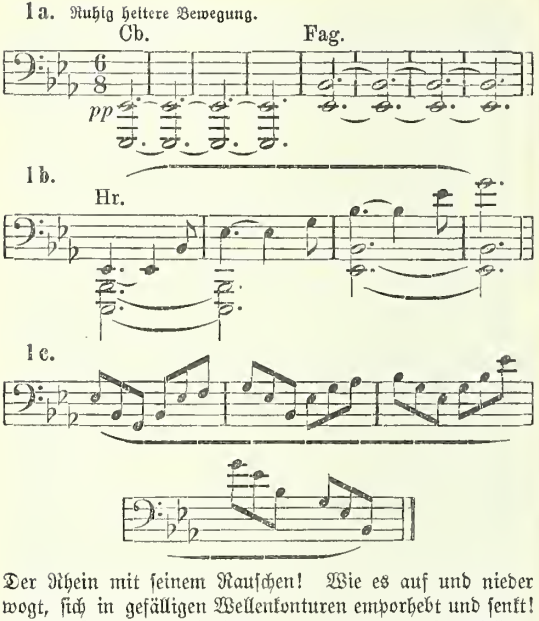
Unrecht des ersten Erwerbes pflanzt sich fort. Diese tragische Folge tritt im Vorspiel mit klarster Deutlichkeit in Schlag auf Schlag sich entwickelnder, dramatischer Handlung uns vor Augen."

Die Musik zu „Rheingold".

Das „Rheingold" nimmt als Exposition im Organismus des viergliedrigen Dramenbaus naturgemäß eine gesonderte Stellung ein; es bildet die Quelle der Symbolik, von hier aus laufen alle Fäden nach den einzelnen Endpunkten der drei andern Tragödien, um hierher wieder zurückzuführen. Da der Symbolik zu ihrem vollen Verständnis die Klarheit und Plastik in der Darstellung durchaus notwendig ist, so hatte der Tondichter seine ganze Kunst aufzubieten, um unter Beibehaltung schlichter Naturwahrheit im Ausdruck das überzeugende, lebensvolle Moment streng festzuhalten. Dieses Ziel erreicht die Musik im „Rheingold" durchaus, sie ist in höchstem Maße tönende Darstellungskunst, die uns leicht und schnell mit einer völlig neuen Umgebung vertraut macht, so daß wir uns in ihr frei und natürlich bewegen. Porges sagt zutreffend: „In diesem Werke hat Wagner die so selten verstandene und so schwer zu befriedigende Forderung, welche Schiller an den Künstler stellt und als das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters bezeichnet, daß nämlich der Stoff durch die Form vollkommen vertilgt werde, in einem Grade erfüllt, der uns zur Bewunderung zwingt. Denn die spezifischen sinnlichen Eigenschaften der miteinander verbundenen Kunstgattungen durchdringen sich auf so innige Weise, daß sie sich wechselseitig vollkommen neutralisieren und als bloße Mittel der Kunst ganz zu verschwinden scheinen. Dies ist besonders an der musikalischen Seite des Werkes das Merk-

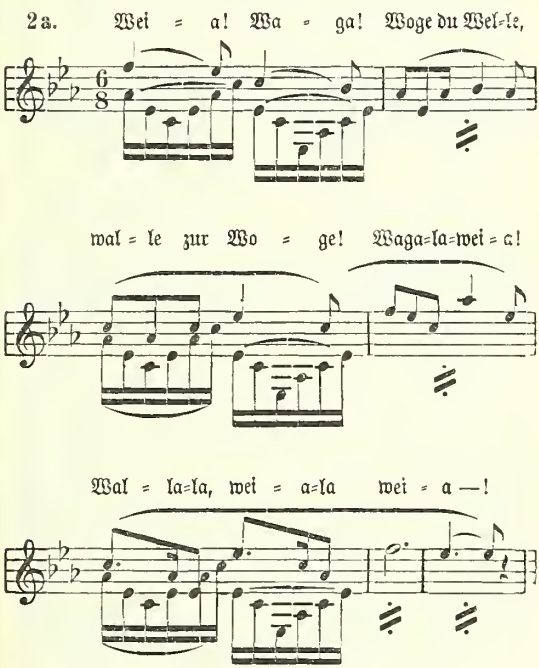
würdigste. Wenn irgendwo, so hat Richard Wagner hier vollkommen sein Ziel erreicht, daß, wie er sagt, die allerreichste Orchestersprache gewissermaßen gar nicht gehört, gar nicht beachtet werde, sondern mit dem Drama organisch zu einem Ganzen verwachsen solle. Die Musik des ‚Rheingold' wirkt mit der ruhigen Macht der Antike auf uns; ihre Schönheit ist von einer Keuschheit und Stille, die sich nicht anbietet, sondern die gesucht sein will. Bei aller Tiefe besitzt sie eine unendliche Klarheit; wir meinen ihre Gestalten durch und durch schauen zu können, und nirgends begegnet unserm Blicke eine ihn hemmende Schranke."

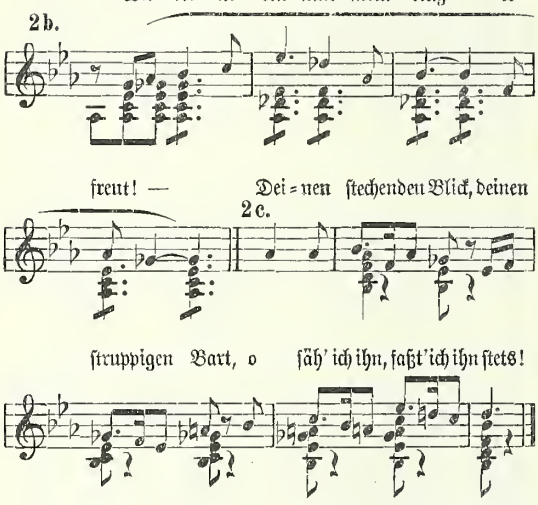
Vorspiel: Das Vorspiel schildert auf einem riesigen Orgelpunkte der Tonika Es das allmähliche Entstehen und Werden aus der Ruhe des Urzustandes, ein Analogon zur Genesis der Schöpfungsgeschichte, nur hier sehr bald zur flutenden Bewegung kristallisiert und die Tiefen des dahinrauschenden Rheinstromes enthüllend. Zu dem geheimnisvollen Es der Kontrabässe, das in Bayreuth durch die Einbeziehung des pp-Orgeltons zu noch intensiverer Geltung gebracht wird, gesellt sich in den Fagotts die Quinte B: Majestätische Ruhe, Träumen über unergründlicher Tiefe, Motiv des Urzustandes (1a). Bald geht die Darstellung im 17. Takte aus jener Ruhe in eine leichte, stetig vorwärtsdrängende, fluktuierende Bewegung über; die Hörner übernehmen die gelassen nach oben strebende Figur auf dem Dreiklang der Tonika: das Motiv des Werdens oder Entstehens (1b). Immer mehr verdichtet sich der musikalische Fluß des Ganzen durch Einbeziehung der volleren Harmonie. Schon wird uns klar, daß wir hier langsam wogende, nach vorwärts strebende Gewässer vor uns haben, die vordem im düstern Dämmerschein das Auge nicht erkannte. Im 49. Takte endlich setzt mit seinen gemächlich dahinflutenden Achteln das Wellenmotiv (1c) ein:



Der Rhein mit seinem Rauschen! Wie es auf und nieder wogt, sich in gefälligen Wellenkonturen emporhebt und senkt! Im 81. Takte wird die Bewegung (analog der Begleitfigur des Beispiels 2^a) von Achteln zu Sechzehnteln verdoppelt: Schimmerndes, jauchzendes Leben ersteht in der Tiefe hingleitender Gewässer, die Rheintöchter! Wie sie durch das grünliche Naß geschmeidig schwimmen, sich in ihrem Elemente vertraut fühlen, so gesellt sich auch ihre graziöse Bewegung (Sechzehntel) zum Werde- (1^b) und Wellenmotiv (1^c); eines ist im andern enthalten, wie eines ohne das andre nicht bestehen kann. Der Orgelpunkt von 136 Takten bezeichnet gleichwohl als Grundton des Ganzen erhabene, majestätische Ruhe.

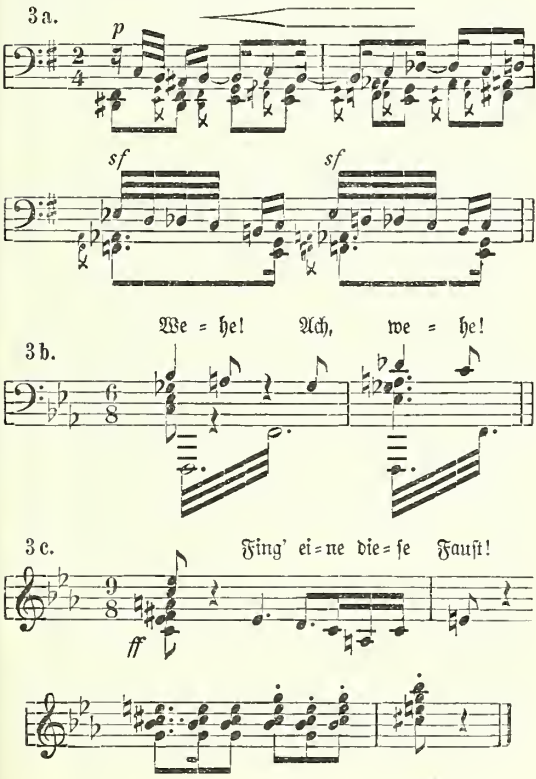
Erste Szene: Auf das Bild, das sich enthüllt, sind wir bereits durch die Musik vorbereitet: Die drei Rheintöchter in glitzernder Flut! Zunächst Woglinde, um das mittlere Riff mit dem Rheingolde kreisend, dann späterhin die beiden Schwestern neben ihr. Das Rheintöchtermotiv (2a) setzt ein:





Laute der Wonne sind es, in denen Woglinde sich äußert. Reitzel zieht den treffenden Vergleich: „Ähnlich wie die musikalische Einleitung mit dem Urelement der Tonkunst, dem Tone, beginnt und seine organische Gestaltung zum kunstvollen Harmoniegebäude zeigt, hebt auch die Dichtung mit den ursprünglichsten Bestandteilen der Sprache an, den Lallworten, den unmittelbaren Kundgebungen des künstlerischen Gestaltungstriebes." — Die Musik folgt jeder körperlichen Bewegung der drei, wie sie in die Tiefe tauchen, den lauernden Nibelung Alberich erkennen und schnell sich emporheben, das Gold zu hüten. Der Gesang des lüsternen Schwarzalben steht mit seiner stechenden Melodik, der scharfsakandierten Rhythmik, in wirkungsvollem Gegensatze

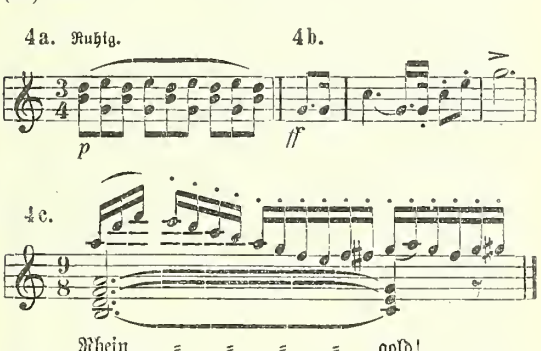
zur Schilderung der Rheintöchterluft. An ihm ist alles borstig, linkisch, unbeholfen und reizt zu lachendem Spott oder gewinnt brutal drohenden Ausdruck:



In 3a charakterisiert der Tondichter den plumpen Versuch des Kletterus am „glitschrigen Glimmer". Dem Aufwand der Kräfte entspricht der Erfolg nach keiner Richtung hin, stets gleitet der Nibelung wieder zurück; sein Hantieren wirkt um so lächerlicher, je mehr ihn die Begierde zur Hast antreibt. — Es folgt dann die ergötzliche Täuschung durch Floßhilde, die sich ihm scheinbar buhlend mit der Kosemelodie (2b) naht, um aus ihr, als Alberich schon am Ziele seiner Wünsche zu sein wähnt, plötzlich in feurige Ironie (2c) überzugehen, zu der sie die kurze musikalische Diktion des Nibelung wählt, ihn so mit eigner Waffe am gründlichsten zu schlagen. Dem spöttischen Gelächter der Nixen reiht sich der kreischende Ausruf Alberichs: „Wehe! Ach, wehe!" (3b) an; er bringt das Fronmotiv, das später in der Nibelheimszene von den Schwarzalben übernommen wird, als sie unter dem Zwange des Ringes seufzen. Aber die Gier hat Alberich wild gemacht; lüstern lechzt er nach einem der schimmernden Leiber. So beginnt die Jagd, bei der er natürlich in lächerlichem Nachteile ist gegenüber der Gewandtheit der Rheintöchter. Wie er mit grauenhafter Behendigkeit Riff um Riff zu nehmen sucht, abstürzt, wieder hastig emporklettert, ist musikalisch meisterhaft illustriert: die koboldartige Natur im Gegensatz zu ihrer unbehilflichen Hast und zur Grazie der Nixen (2a). Atemlos hält endlich der Alb inne, um, vor Wut schäumend, die geballte Faust nach den Mädchen auszustrecken. Seine Worte: „Fing' eine diese Faust!" bringen das Drohmotiv (3c), das, besonders charakteristisch in seiner Rhythmik, auch mit dem späteren Schmiedemotiv (13) intime Verwandtschaft zeigt. Es ist typisch für alle Nibelungen. „Was hier jäh abbrechend sich als momentaner Affekt äußert," meint Wolzogen, „das ist im Grunde das Wesen der ganzen dämonischen Gattung, deren Vertreter Alberich ist, der düsteren Nibelungen. Sie sind das ewig Drohende, die am Untergange alles Bestehenden wirkenden Mächte der Finsternis. Das erste begehrende

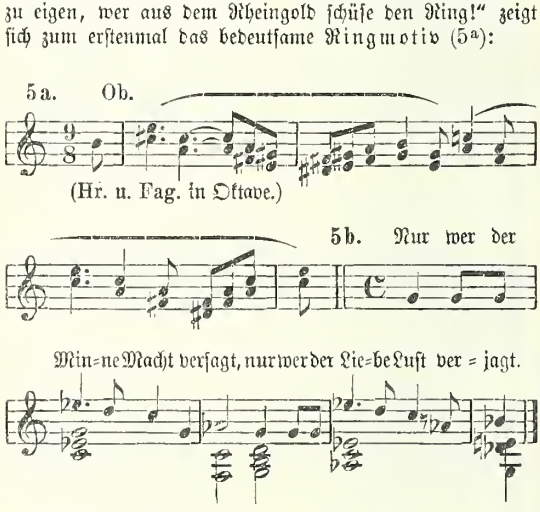
Wesen beginnt, indem es den seligen Frieden des Urzustandes stört, auch schon das Werk der Vernichtung."

In diesem Momente höchster Anspannung der Begehrlichkeit und höchster Enttäuschung beginnt das Rheingold durch sein Erglühen die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und als begehrenswerter Ersatz für Minne gleichsam sich selbst anzubieten. Eine sanft bewegte Violinenfigur, die mit dem immer intensiver werdenden Scheine ihre Schnelligkeit steigert, leitet das Flimmern des Goldes (4a) ein; aus dieser Figur bricht dann die glänzende Rheingoldfanfare (4b) vor. Jubelnd haben sich die Rheintöchter von Alberich abgewandt, um das strahlende Gold zu umkreisen; ihrem Nixenjauchzer schließt sich das eigentliche Rheingoldmotiv (4c) an



Speziell bei 4c wolle man in der wie glitzernde Wasserperlen das Motiv umsprühenden Begleitung den triolischen Aufschlag beachten, der auf das Lebensvolle der ganzen Szene, auch auf die kurzen Bewegungen der Schwimmenden, hindeutet. Er ist typisch für die Charakteristik nicht nur der Rheintöchter, sondern auch Freias (vgl. deren Motiv 10a),

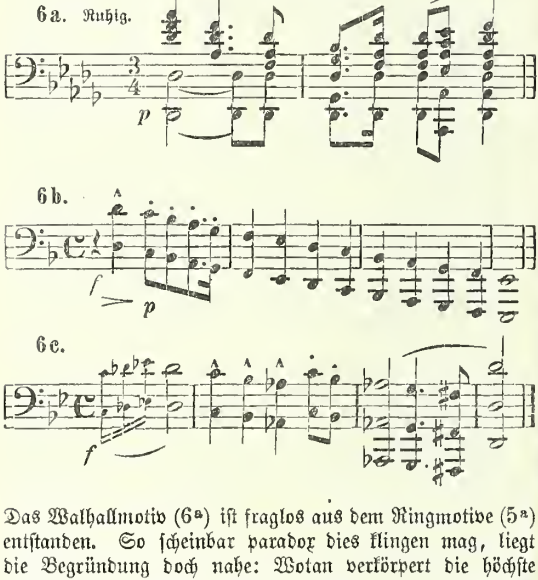
die ja durch die Pflege ihrer goldenen Äpfel die lebenspendende Kraft unter den Lichtalben repräsentiert. — Die Begleitfigur aus 4° bleibt der musikalischen Schilderung treu. Auf die Frage des vom Glanze geblendeten Nibelung erteilt die frohe Gesprächigkeit der Rheintöchter Auskunft über das Gold und seine Bedeutung. Bei: „Der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring!“ zeigt sich zum erstenmal das bedeutsame Ringmotiv (5ª):



Es ist ein durchaus unindividuelles Motiv, dem die Eigenart seiner Umgebung den Charakter des Ernsten oder Lockenden, des Drohenden oder Schmeichelnden leiht. In der Tetralogie finden wir zahlreiche Umbildungen; aber überall bezeichnend an ihm ist das schlangenglatte, in Terzen auf und nieder Gleitende, das auf das Verführerische des Goldes, wie auf seine Gefährlichkeit hinweist. — Seine Ergänzung bildet das Motiv der Liebesentsagung (5ᵇ). Nur wer

der Minne Macht versagt, vermag das Gold zum Reife zu zwingen; somit sind Liebesentsagung und Ring unlöslich aneinander gebunden. — Die Rheintöchter glauben nicht, daß es eine Kreatur gibt, die der Minne entsagen mag. Darum fühlen sie sich sicher und sorgenfrei. In lachender Lust umkreisen sie zu den Klängen der Nixen- und Rheingoldmotive das Riff, ohne zu ahnen, daß das Unheil aus der finsteren Tiefe des Stromes ihnen nahen soll. Dort hat Alberich, die Augen starr auf das Gold gerichtet, dem Geplauder der Schwestern gelauscht. Zur Vereinigung des Ring- (5ª), Liebesentsagungs- (5ᵇ) und Drohmotivs (3ᶜ) bildet sich sein Entschluß, das begehrte Gold an sich zu reißen und damit zugleich der Minne zu fluchen, die schließlich seine List sich zu erzwingen vermag. Mit furchtbarer Gewandtheit klettert er am Mittelriffe empor. Hier ist alles äußerste musikalische Prägnanz in der Schilderung seines Aufklimmens, der Verwirrung unter den Rheintöchtern; im Höhepunkte der Situation erklingen zur Flimmerfigur (4ª) in Moll die Rheingoldfanfare (4ᵇ), Ansätze des Drohmotivs (3ᶜ), endlich der im Motiv 5ᵇ kristallisierte Liebesfluch. Mit brutaler Gewalt reißt Alberich das Gold aus dem Gestein und verschwindet mit dem Raube in der Tiefe. Die Figur aus 4ᵉ in Moll begleitet den Hergang, ebenso das Versinken des ganzen Stromes nach der Tiefe beim Wehgeschrei der betrogenen Nixen. — Entsagungs- und Ringmotiv leiten zur zweiten Szene über und deuten somit gleichsam auf das Entstehen des die Weltmacht verleihenden Kleinodes unter der Bedingung des Liebesfluches hin. Bezeichnend für die niedrige Spekulation und Denkungsweise Alberichs ist übrigens die Identifizierung der Begriffe von Liebe und Sinnenlust. Sie sind für ihn völlig gleich; und weil dem so ist, kann er dreist die Liebe gegen das Gold eintauschen, da ihm die maßlose Macht, die er damit gewinnt, die Gewähr gibt, daß er in erzwungener Lust ein Werkzeug seiner Rache, zunächst hier noch einen Erben seiner Macht, zeugt. Es ist dies der spätere Hagen.

Zweite Szene: Weich leitet das Ringmotiv (5ª) auf dem Orgelpunkte Es in das Wotan- oder Walhallmotiv (6ª) über; wir befinden uns in der Nähe der Ewigen: Wotan und Fricka auf freier Bergeshöhe schlummernd:

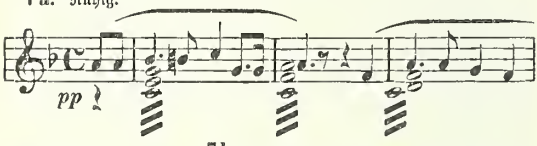


Das Walhallmotiv (6ª) ist fraglos aus dem Ringmotive (5ª) entstanden. So scheinbar paradox dies klingen mag, liegt die Begründung doch nahe: Wotan verkörpert die höchste Macht und Herrlichkeit auf Erden als oberster der Lichtalben; das durch die Liebesentsagung zum Reife geschmiedete Rheingold bedroht jene Macht, indem sie ihr eine gleiche bzw. noch höhere entgegenstellt. Die ganze Tetralogie bedeutet ein Kämpfen beider Kräfte gegeneinander, ein Hin- und Herschwanken zwischen den beiden Polen: Lichte Wolkenhöhe und

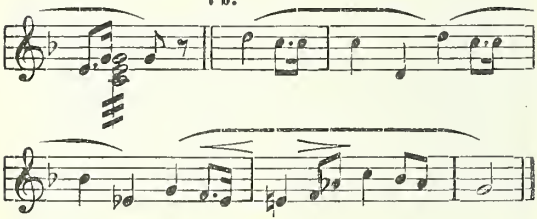
Tiefe, ewige Gottheit und Erdenmacht. Hier im Walhallthema, das natürlich auch Wotans ureignes ist, weil er Walhall repräsentiert, zeigt sich das im Ringmotiv enthaltene Bewußtsein auf und niederwogender Kräfte in würdevoller Äußerung, feierlich und erhaben. — Zu den weiteren Wotanmotiven gehört das in 6^{b} angeführte Speer- oder Vertragsmotiv, das hier im Beginn der zweiten „Rheingold"-Szene sofort zu wichtiger Rolle bestimmt ist, und Wotans Unmutmotiv (6^{c}). Auch diese beiden Themen sind musikalisch wie psychologisch innig miteinander verwandt. Wotans Speer aus dem Holze der Weltesche schützt Verträge und bindet den Gott; das Motiv 6^{b} ist mithin der Ausdruck seiner Unfreiheit, der er endlich mit der ganzen Sippe der Lichtalben erliegt. Aus jener Unfreiheit und vertragsmäßigen Gebundenheit, die ihn gegen seines Herzens tiefste Wünsche handeln heißt, entspringt sein herber Unmut, der sich bis zum Zorn steigert und namentlich in der „Walküre", wo der Gott sich einer Kette verhaßter Verpflichtungen und dem Ungehorsame Brünnhildes gegenübergestellt sieht, zu packendem Ausdrucke kommt. — Ganz natürlich wird das Walhallmotiv (6^{a}) sehr bald vom Speermotiv (6^{b}) abgelöst. Was nützen nichtige Götterträume beim Anblick der prangenden Burg Walhall? Ist doch auch der Vertrag mit den Erbauern, den Riesen Fasolt und Fafner, in des Speeres Schaft mit Runen eingeritzt und harrt seiner Erfüllung. Damit kommt die erste Sorge über Heervater: Er soll als Pfand Freia, die Liebliche, hingeben. Den herben Vorwürfen Frickas begegnet Wotan („Gleiche Gier war Fricka wohl fremd, als selbst um den Bau sie mich bat?") zu den Klängen des Ringmotivs (5^{a}); die Sucht nach Glanz und Prachtentfaltung ist es, die alle Sorge dieser Welt in sich schließt (wie Gretchens Seufzer im „Faust": „Nach Golde drängt, am Golde hängt doch alles!"). Freilich weiß Fricka ein andres Motiv anzugeben: Nicht Prunksucht, sondern die Liebe zum Gatten war es, die ihr den Bau als wünschens-

wert erscheinen ließ; glaubte sie doch mit dem neuen, traulichen Wohnsitz den Unsteten und Wandernden mehr an ein Heim, damit auch an ihre eigne Person, zu fesseln. So ruhen ihre Worte: „Um des Gatten Treue besorgt“ usw. auf den beiden Themen der Liebesfesselung:

7a. Ruhig.

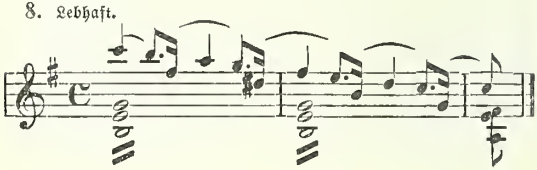


7b.



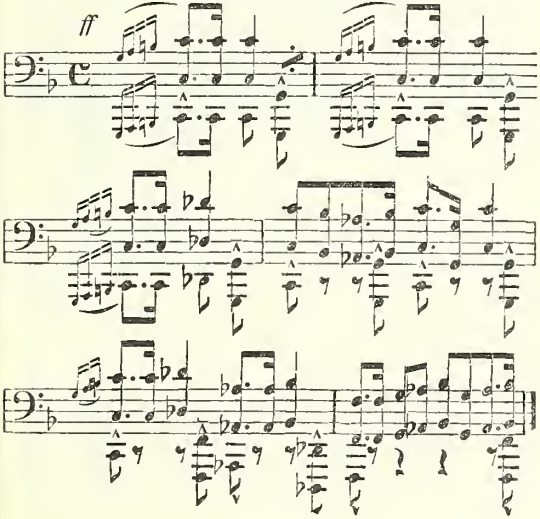
Wotan nimmt sie auf und erinnert zum Walhall- (6a) und Vertragsmotive (6b) daran, wie er, um Fricka zu erringen, eines seiner Augen hingab. Damit glaubt er den Vorwurf, daß er Weibes Wert um müßigen Tand verspiele, zurückzuweisen. — In hastiger Flucht, vom Riesen Fafner bedroht, eilt Freia herbei: Hier ihr Fluchtmotiv:

8. Lebhaft.

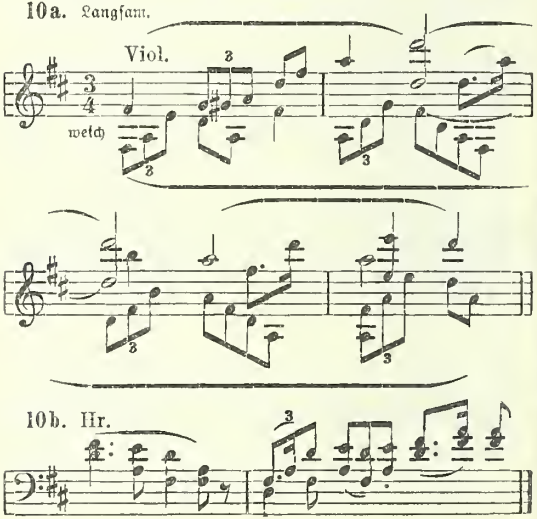


später in der „Walküre“ als getreuer Begleiter des fliehenden Wälsungenpaares Siegmund und Sieglinde zu hervorragender Rolle bestimmt, indessen auch im „Rheingold“ wiederholt auftretend. Trefflicher hat Wagner die Stimmung in der tönenden Farbenmischung getroffen durch die abgerissene, die Atemlosigkeit der flüchtigen Freia kennzeichnende Diktion und den wuchtigen Ansatz des Riesenmotivs (9) bei: „Laß ihn drohen!“ Man gewinnt aus der Anordnung das Bewußtsein, daß sich hier etwas Bedrohliches zusammenballt, trotzdem die äußere Faktur der Szene selbst wenig davon verrät. Da stapfen auch schon mit wuchtendem Schritte die ungeschlachten Riesen den Berg herauf, um von Wotan den Lohn zu fordern:

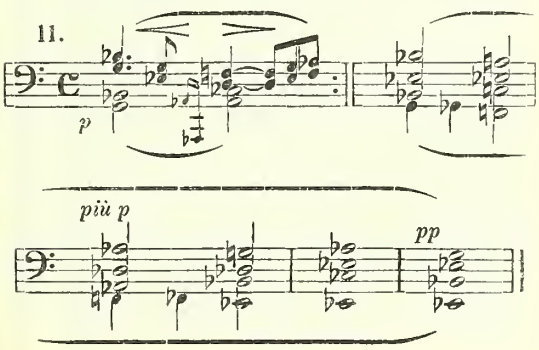
9. Sehr wuchtig und zurückhaltend im Zeitmaß.



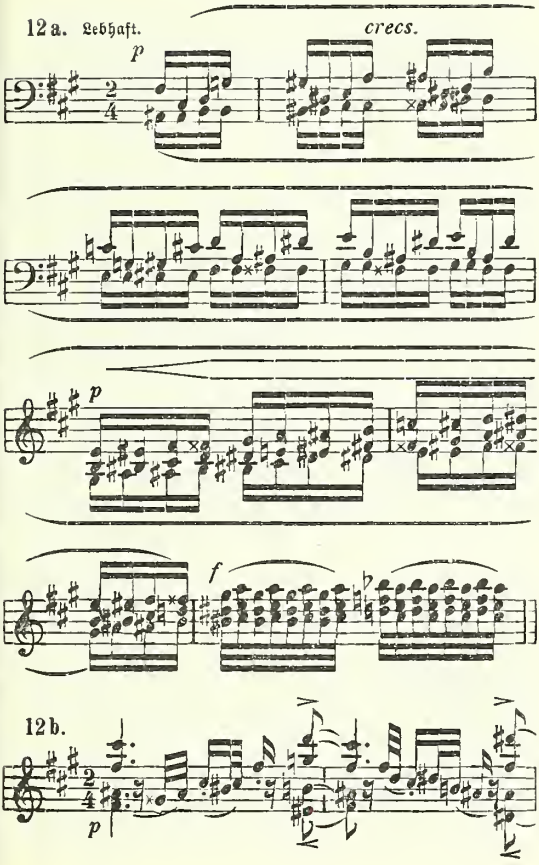
Unmittelbar dem Riesenmotiv (9) folgt das Vertrags- (6ᵇ) und das Walhallmotiv (6ᵃ). Dort steht der prangende Bau, fertiggestellt zur ausbedungenen Frist; des Vertrages Lohn ist damit fällig geworden, Wotans vertragschützender Speer sichert die Erfüllung. Gleichwohl verweigert Wotan die Hingabe der lieblichen Freia, weil er durch sie das Dasein der Götter gefährdet. Freia ist die Göttin der Schönheit; so deckt sich ihr eigentliches Motiv (10ᵃ) mit den lebensvollen durcheinanderflutenden Triolenaufschlägen auch mit dem Begriffe lebensvoller Schönheit. Diese hängt zusammen mit der ewigen Jugend und ist an den Genuß der goldenen Äpfel (10ᵇ) gebunden, die Freia allein für die Unsterblichen in ihrem Garten zu pflegen weiß. Die beiden neuen Themen, das Motiv Freias und das der ewigen Jugend, lauten:

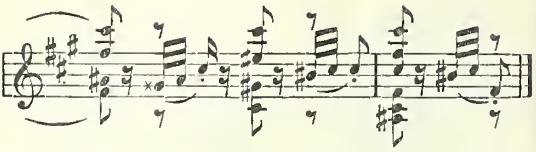


Während das Freiamotiv (10[a]) im weitern Verlaufe des Rings verallgemeinert als Repräsentant der von Freia verliehenen Schönheit erscheint, erinnert das Motiv der ewigen Jugend (10[b]) an das des Ringes (5[a]), der Liebesentsagung (5[b]), auch an das Walhall- (6[a]) und das spätere Götterdämmerungsmotiv (17). Welch eine Fülle neuer, psychologisch tiefbegründeter Beziehungen erschließt sich damit! Um Gold die Entsagung an die ewige Jugend, an Walhall, als Folge die heraufdämmernde Vernichtung. Wiederholt sich nicht hier oben in lichten Höhen dasselbe Schauspiel, das wir auf dem Grunde des Rheins soeben erst erlebten? Dort die Liebesentsagung um roten Goldes Gewinn, der die unbegrenzte Macht gewährleistet — hier der Eintausch einer auf Berggipfel thronenden Götterburg als Symbol der Herrschaft gegen Weibesschönheit und dauernden Glücksbestand! — Es beginnt zu dämmern auf freier, lichter Höhe! „Siech und bleich sinkt der Ewigen Blüte, alt und schwach schwinden sie hin, müssen Freia sie missen." Fasner weiß es genau und spielt diesen Trumpf gegen Wotan aus. Seine Worte begleitet das düstere Dämmermotiv:



Es mag nicht verwechselt werden mit dem Götterdämmerungsmotive (17), dessen Vorbereiter es allerdings ist. — Als Froh und Donner die von den Riesen bedrohte Schwester Freia schützen, verdichtet sich Motiv 10^b zu einer glänzenden Fanfare. Behüten sie doch in der Holden auch die eigne Jugend! Wotans Speer (6^b) muß die Streitenden trennen. Zur rechten Zeit erscheint Loge auf dem Plane. Wolzogen leitet das Auftreten des tückischen Feuergottes mit den Worten ein: „Erwirkten die bisher vor uns erstmals erschienenen typischen Gestalten der im Drama waltenden prinzipiellen Mächte in ihrem charakteristischen Gegensatze den erhabenen Eindruck einer wirklich fast übermenschlichen Plastik, so zieht nun das nach allen Seiten mit spöttischer List gelenkig wirkende Wesen des Loge diese Mächte in ein lebhaftes, bunt durcheinander gewirrtes Intrigenspiel, darin alles unter dem zweideutig flimmernden Flammenscheine, den jenes Wesen sofort über die Szene wirft, einen geistreichen und interessanten Ausdruck gewinnt, wie denn auch diese Szene das unruhig gaukelnde, chromatische Motiv des nunmehr die geheime geistige Herrschaft über alle antretenden Gottes rastlos durchzieht." — Loge ist der unstet Schweifende, der Züngelnde, in allen Farben schillernde Repräsentant der Zerstörung, den Wotan band und den es nun danach gelüstet, sein Vernichtungswerk bei den Ewigen, seinen Bezwingern, zu beginnen, indem er Wotan zu dem Vertrage mit den Riesen rät, ein Ränkespinner und Listkundiger par excellence. Unsicher und unverläßlich, wie sein Wesen, sind seine Motive, die für die Tetralogie in ihrem weiteren Verlaufe sehr wichtig werden. Zunächst das Logemotiv (12^a) mit der unruhig flackernden, auf und niederwogenden Chromatik, ein im allgemeinen Charakter dem Ringmotiv (5^a) verwandtes, unerschöpfliches Thema, wie ja auch die Zerstörung von Anbeginn bis in Ewigkeit währt, — weiter das Feuerzauber-Motiv (12^b), das Loge in seiner Tätigkeit als Züngelnden, gezwungen Schützenden, frei Vernichtenden uns zeigt:


12a. Lebhaft.
p
cresc.
p
f
12b.
p

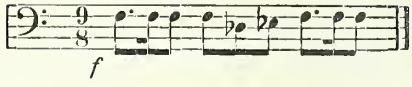


In der Rechtfertigung Loges auf die Vorwürfe Heervaters wegen seines rastlosen Umherschweifens begegnen wir den Motiven Loges (12a), des Feuerzaubers (12b), Walhalls (6a), des Vertrags (6b), der Riesen (9); auch wird bei: „Nichts ist so reich, als Ersatz zu muten dem Mann für Weibes Wonne und Wert!“ das Motiv der Liebesentsagung (5b) sehr wirksam dem der Schönheit Freias (10a) gegenübergestellt, das sich dann frei ausspinnt und gegen Ende das Ringmotiv (5a) mit einbezieht. Die Erzählung Loges vom Raube des Rheingolds durch Alberich und vom Entstehen des Herrscherringes bringt neben dem Ring- (5a) und dem Liebesentsagungsthema (5b) natürlich viele Motive aus der Rheintöchterszene, so die Rheingoldfanfare (4b), das Rheingold- (4c) und das Rheintöchtermotiv (2a). Auch hier zeigt sich Loge als Verführender. Mit dem Motive der Liebesfesselung (7) glaubt er Wotan den schönsten Lohn für den Schmuck zu verheißen, den in der Erde Tiefe Zwerge schmiedeten (Schmiedemotiv 13) und den er Fricka bringen mag. Damit erregt er die Begehrlichkeit der Göttin, der sich das Freiamotiv (10a) entgegenstellt. Freia ist doch wohl mehr wert, als die Eitelkeit Frickas! Und die Gefahr, sie zu verlieren, drängt zu schnellem Entschlusse wie Handeln! Den Höhepunkt der Szene gibt die auf dem Motive der Liebesentsagung (5b) ruhende Erklärung Loges: „Geraten ist ihm (Alberich) der Ring!“ Damit sehen sich die Lichtalben von zwei Seiten in ihrem Besitzstande bedroht, durch die Riesen, die Freia verlangen, und durch Alberich, der den Reif der Weltherrschaft am Finger trägt.

Die Logik des musikalischen Baus, aufs engste an die Logik des Textes und der Handlung sich anschmiegend, ist so klar, daß sich ein weiterer Kommentar erübrigt, zumal auch neue Motive nicht auftauchen. Die Riesen (9) melden sich sehr energisch und entführen endlich mit roher Gewalt Freia als Pfand für den Nibelungenhort, den sie gegen die Holde einzutauschen bereit sind. So hat das gleißende Gold auch schon sie betört, daß sie für seinen Besitz Weibes Minne und Schönheit hingeben. Das Ringmotiv (5^a) kreist, die Freiamotive (10^a und 10^b) verhallen mahnend, ein trübes pianissimo-vibrato breitet sich mit dem Nebel aus, in dessen fahlem Lichte die Götter ein zunehmend älteres Aussehen erhalten: Die Jugendspenderin ging dahin! „Ohne die Äpfel, alt und grau, greis und grämlich, welkend zum Spott aller Welt, erstirbt der Götter Stamm!" Düster wird das musikalische Kolorit. Der Plan Wotans, nach Nibelheim zum Raube des Hortes auszuziehen, reift unter dem Drucke der bedrohlichen Lage zur Tat. Loge begleitet Heervater auf der Fahrt; seine List soll viel nützen. So gewinnt die Flackerchromatik (12^a) wieder erhöhtes Anrecht, um endlich in der Verwandlungsmusik ganz in den Vordergrund zu treten. Wotan und sein Begleiter sind in der Schwefelkluft verschwunden.

Die Überleitungsmusik bewegt sich im Beginn wesentlich auf dem Logemotiv (12^a), dem sich klagend und schmerzvoll das Motiv der Liebesentsagung (5^b) untermischt. Wir kommen dem Nibelung näher, der für Gold von Minne lassen konnte, den Reif zwang und nun hier im Schoße der Erde despotisch maßlose Macht über sein Volk ausübt. Fron- (3^b), Ring- (5^a) und Liebesentsagungsmotiv (8) deuten darauf hin, wie er sie alle zu Haufen treibt, wie er die Fliehenden mit dem Zauber des Ringes unter seine Frondienste zwingt. Wir ziehen an den Schmieden vorbei, deren rhythmisch-prägnantes Motiv:

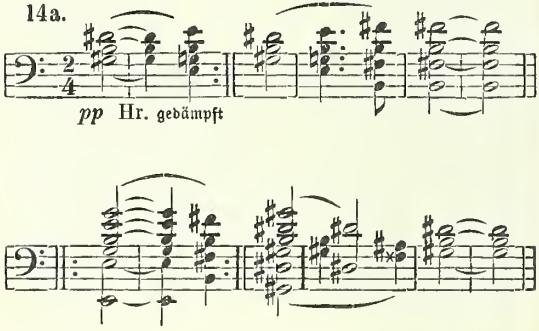
13.

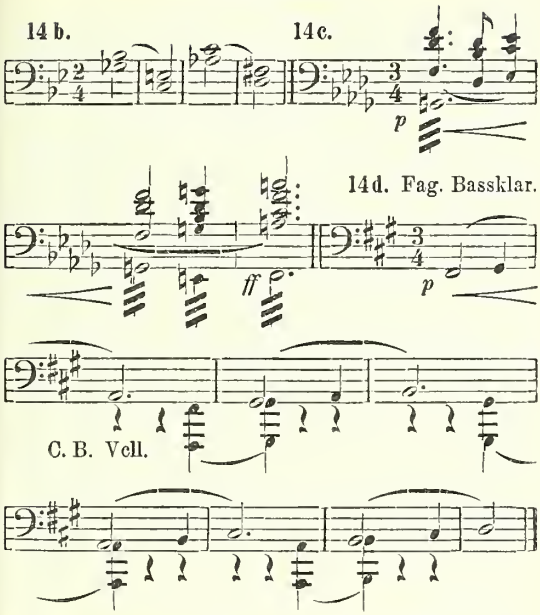


durch Hämmern auf Ambossen kräftig unterstützt wird. Allmählich verlieren sich die dröhnenden Laute, wir gelangen noch tiefer hinab in den Bereich der Herrschergewalt Alberichs. Im fortissimo meldet sich das Ringmotiv (5ª) und leitet zur Nibelheimszene über.

Dritte Szene: Das Fronmotiv (3ᵇ) ist zunächst zu führender Rolle berufen; Alberich schwingt die Geißel als Herr der Nibelungen und Besitzer des Ringes. Den schreienden Bruder Mime zerrt er aus einer der Seitenklüfte herbei, den Tarnhelm, das zaubervolle Gewirk, das ihm jede gewünschte Gestalt verleiht, ihn von Ort zu Ort auf Wunsch versetzt, rafft er an sich. Wenn Alberich den von Mime fallen gelassenen Tarnhelm hastig ergreift, stimmt das Orchester das Tarnhelm-Zaubermotiv (14ª) an:

14a.





Die geheimnisvolle Kraft des Gewirks bewährt sich bald, sie verwandelt Alberich auf dessen Verlangen in eine Nebelsäule. Geißelschläge (abgebrochene Zweiunddreißigstel) treffen den Rücken Mimes, das Fronmotiv (3^{b}) schreit auf; Mime, der Schmied (Schmiedemotiv 13), ist vor Schmerz zusammengebrochen. — Loges züngelndes Motiv (12^{a}) zeigt die Ankunft des nach Nibelheim fahrenden Wotan mit seinem verschlagenen Begleiter an.

Mime gibt sich in der Begegnung mit den Fremden als Meister des Sinnens und der Schmiedekunst. Das Motiv

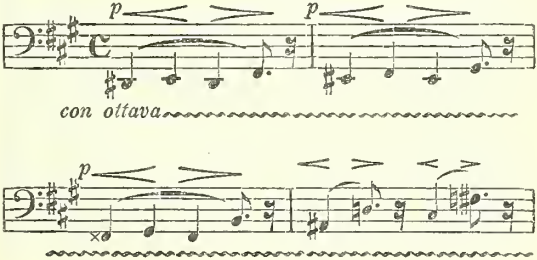
seines Sinnens (14b), das namentlich im ersten Aufzuge des „Siegfried“ häufige Anwendung findet, besteht aus zwei gedehnten, im Intervall der übermäßigen Quart liegenden Terzakkorden: „Wer hälfe ihm? Gehorchen muß er dem Bruder und der Kraft des goldenen Reifs!“ Seine Erzählung vom Einst, da die Nibelungen als sorglose Schmiede Schmuck ihren Weibern schufen, begleitet das charakteristische Schmiedemotiv (13), dem sich weiter bei Erwähnung des Goldes das Ring- (5a) und das Fronmotiv (3b) hinzugesellen. Auch der Tarnhelmzauber (14a) raunt seine mystischen Akkorde hinein, als Mime des neuen Geschmeides gedenkt. Die Schilderung des Geknechteten ist in jenem typischen Nibelungenrhythmus gehalten, der so recht eigentlich im Schmiedemotiv sich kristallisiert. Nun betrachtet Mime die Ankömmlinge (Logemotiv 12a) aufmerksamer. Der herbe Klang des Englisch-Horn bei: „Mit eurem Gefrage, wer seid ihr denn, Fremde,“ deutet auf Argwohn hin. Doch bevor er diesem Raum geben kann, kehrt (Motiv 13) Alberich zurück. Sein Herrscherruf (14c) erdröhnt schon von fern; er ist ein durch Umbildung des Fron- (3b) und Ringmotivs (5a) gewonnenes Thema, dessen Psychologie die Worte des Nibelung: „Zittre und zage, gezähmtes Heer! Rasch gehorcht des Ringes Herrn!“ vollauf erklären. Ring- und Schmiedemotiv begleiten die Flucht der Nibelungen an die Arbeit für Alberich.

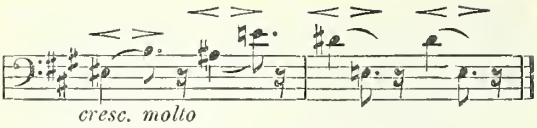
Jetzt erst gewinnt der Herrscher Nibelheims Zeit, die Ankömmlinge, die er vorher nur flüchtigen Blickes würdigte, näher zu betrachten. Loges Diplomatie und List tritt in ihre Rechte, mit ihnen auch das Logemotiv (12a). Der Hinweis auf die angehäuften und immer weiter wachsenden Schätze bringt das Motiv des aufsteigenden Nibelungenhortes (14d), zugleich ein Motiv der Drohung gegenüber den Lichtalben, die sich in der Tat durch Alberichs zunehmende Macht in ihrer Sicherheit gefährdet sehen müssen. Wirkungsvoll steht auch musikalisch dem finster drohenden,

maſſigen Motive 14^d die züngelnde, ironiſierende Dialektik Loges (12^a) gegenüber. Das kurze Intermezzo. „Auf wonniger Höh', in ſeligem Weben wiegt ihr euch", trägt das Walhallmotiv (6^a), macht jedoch bald wieder („Habt acht vor dem nächtlichen Heer!") dem Motiv des aufſteigenden Hortes (14^d) Platz. Hier iſt Alberichs Herrſcherſphäre, an der ſelbſt Wotans Unmut über die Dreiſtigkeit des Zwerges nicht zu rütteln vermag. Faſt jeder Takt bringt bekannte Themen in engſter Beziehung zur Handlung. So ſteht am Schluſſe des Motivs 14^d („aus ſtummer Tiefe zu Tag") bedeutungsvoll die Rheingoldfanfare (4^b) in B-Moll, der unmittelbar (ff) das Walhallmotiv (6^a) folgt, als Wotan auffährt: „Vergeh', frevelnder Gauch!"

Loges Liſt gelingt es, Alberich das Geheimnis des Tarnhelms zu entlocken. Loge- (12^a) und Tarnhelmzaubermotiv (14^a) ſind hier wieder zu führender Rolle erkoren. Endlich hat der Feuergott dadurch, daß er die Eitelkeit des Nibelung reizt, ſein Ziel erreicht. Er glaubt nicht an die Kraft des Tarnhelms, Alberich beweiſt ſie ihm, indem er ſich (Motiv 14^a) in einen ungeheuren Rieſenwurm (15) verwandelt, der ſich am Boden bäumt und mit aufgeriſſenem Rachen Wotan und Loge bedroht:

15. Langſam und ſchleppend.





Das Motiv schildert die schwerfällig-wuchtende Vorwärtsbewegung des Ungetüms; es wird später von Fafner als Riesenwurm übernommen. Zu dem Wurmmotive im Gegensatz steht die erheuchelte Furcht Loges, die der eitle Nibelung für echt nimmt; er läßt sich auf weiteres Prahlen ein, indem er die Gestalt einer Kröte wählt und dabei eingefangen wird. Die sogenannte Krötenfigur (abgebrochene Sechzehntel, die das schwerfällige Hüpfen des Tieres darstellen) findet sich im ganzen „Ring" nur hier an dieser Stelle als rein illustrative Wendung. Als dann Loge Alberich gefesselt hat, hören wir ein schadenfroh-keckes Triumphmotiv, das aus dem Walhallmotiv (6ª) entstand und mit dem Logemotiv (12ª) sich mischt. Wotan und der Feuergott schleppen den Geknebelten davon.

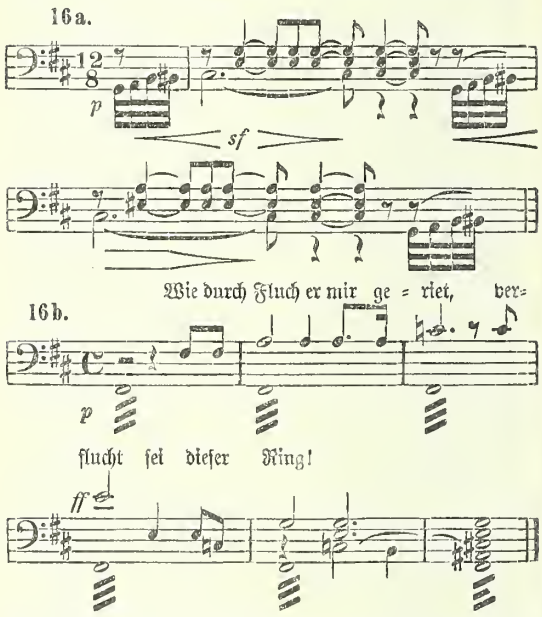
Die Wandlung von Nibelheim zur freien Bergeshöhe vollzieht sich nunmehr in bekannter Folge. Im fortissimo wogt das Ringmotiv (5ª) auf und nieder. Der arme Schächer trägt wohl das Gold, kann es aber mit den Lippen nicht berühren, um so dessen Kraft nutzbar zu machen, weil ihm die Hände auf dem Rücken geschlossen sind. Was hilft ihm die Liebesentsagung (Motiv 5ᵇ im wehmütigen ritardando)? An den Schmieden (13) in wilder Flucht (8) vorbei streben sie dem Erdrücken, dem Reiche der Riesen entgegen. So löst deren wuchtiges Motiv (9) das der Schmiede ab. Indessen von den Riesen hat Wotan nichts mehr zu fürchten, da er den Hort, das Lösegeld für Freia, gewann. Darum mischt sich die aus dem Walhallmotiv (6ª) gebildete Triumphfanfare unter, die Logechromatik (12ª) weist auf den geistigen Urheber und Vollender des Beutezuges. Endlich aber behält

das Fronmotiv (3b) das letzte Wort: Alberich, der vordem Brüder und Volk unter seine tyrannische Herrschaft zwang, ward zum hilflosen Werkzeuge in der Hand der Lichtalben!

Vierte Szene: Die freie Bergeshöhe ist erreicht, die drei entsteigen der Schwefelkluft. Loges beißender Spott ergießt sich zunächst über den gefesselt am Boden liegenden Nibelung; dann beginnen die Verhandlungen zwischen Wotan und Alberich wegen des Lösegeldes: Zunächst soll der Nibelung den Hort zur Stelle schaffen! Dagegen sträubt er sich nicht. Verbleibt ihm doch der Reif, mit dessen Zauber er leicht das Gold zurückgewinnen kann! Loge löst die Schlinge an der rechten Hand Alberichs, daß er den Ring mit den Lippen zu berühren vermag. Ringmotiv (5a) und Herrscherruf (14c) deuten auf die geheimnisvoll wirkende Kraft hin, Schmiedmotiv (13) und Motiv des aufsteigenden Hortes (14d) begleiten das Erscheinen der Nibelungen mit den Schätzen. Auf den Befehl Alberichs (14c) verschwinden die Zwerge wieder. Nun wähnt sich jener frei und fordert von Loge den Tarnhelm (14a), der indessen zur Beute geworfen wird. Das Ringmotiv (5a) meldet sich, die letzte Hoffnung des Nibelung; doch auch dieses Kleinod verlangt Wotan. Die Schilderung nimmt nunmehr eine sehr erregte Wendung, die in dem gewaltsamen Entreißen des Rings durch Wotan zu den wuchtigen Oktaven des Speermotivs (6b) gipfelt. Heervaters Speer schützt fremdes Eigentum; allein Wotan schützt es nicht, um es seinen rechtmäßigen Besitzern wiederzugeben, sondern um es selbst zu behalten. Gellend schreit die Rheingoldfanfare (4b) in verminderten Septakkorden auf; schwere Seufzer begleiten den resignierten Ausruf des enttäuschten Nibelung: „Zertrümmert! Zerknickt!“ und lösen sich im Motiv der Entsagung (5b) auf. Zu (5a) steckt Heervater den Reif an seine Hand. — Alberich wird jetzt von seinen Banden befreit.

Sein wütender Ausbruch, der in dem Fluche auf das ihm geraubte Gold seinen Höhepunkt erreicht, bringt zwei

neue, für die Folge hochwichtige Motive, das der Rachearbeit der Nibelungen (16a) und des Ringfluches (16b), mit dem der Nibelung das Rheingold belegt:

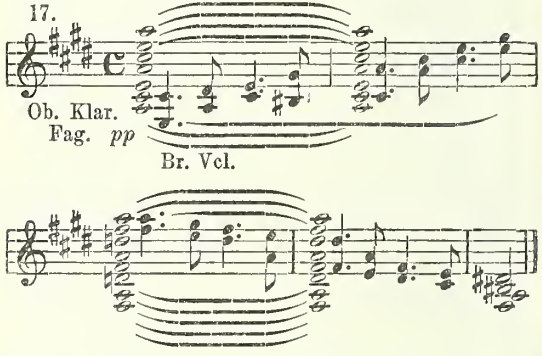


16a fällt durch seinen eigenartigen Synkopenrhythmus auf. Es ist der in Töne umgesetzte Haß der Schwarzalben gegen die Sippe der Lichtalben, ein Haß, der sich nicht in offener Feindschaft und Kräftemessung, sondern vielmehr in der heimlich zernagenden, unterminierenden Arbeit der Rache betätigt, die langsam vorwärts schreitet, aber endlich auch zum Ziele

führt und den überlegenen Gegner durch Hinterlist zu Fall bringt. Insofern hat Alberichs Charakter mit dem Loges starke Verwandtschaft. — Das Fluchmotiv (16b) ruht auf der Harmonie des Rachemotivs (16a). Aus dem Haß ist der Fluch geboren und wirkt wieder Zerstörung und Vernichtung des Bestehenden. Wolzogen äußert sich bezüglich der Psychologie beider Motive dahin: „Nur noch eine Macht bleibt Alberich über: aber es ist die Macht, wodurch er den Ring gewann und Welt und Götter, wenn nicht beherrschen, so doch vernichten kann — die Macht seines eignen Elendes, des aus seinem eignen ersten Unrechte auf ihn sich rückvererbenden, nun ihm geschehenen und mit dem Ringe auf Götter und Welt von ihm weitervererbten Unrechtes, mit einem Worte: Die Macht des Fluches!" — Drohend reiht sich dem Fluche (16b) das Rachemotiv (16a) an. Man beachte weiterhin bei den letzten Worten des Nibelung: „Dem Tode verfallen, feßle den Feigen die Furcht: solang er lebt, sterb' er lechzend dahin, des Ringes Herr als des Ringes Knecht!" die herben Dissonanzen C-E-G-B-Des-G. Als er in der Tiefe verschwindet, klingt ihm das Frohnmotiv (3b) nach.

Das Nahen der Riesen mit Freia verkünden 9 und 10a, das letztgenannte in der Vergrößerung. Der fahle Nebel, der seit Freias Fortgange über der Bergeshöhe lag, weicht zu den Klängen des Jugendmotivs (10b). Freudig begrüßen die herbeieilenden Götter den gewonnenen Nibelungenhort, der ihnen die Jugendspenderin auslösen soll. Was sie dafür eintauschen, besagt (Loge: „Mit List und Gewalt gelang das Werk") das Rachemotiv der Nibelungen (16a): Die unversöhnliche Feindschaft der Schwarzalben, die nur noch auf den Sturz Walhalls und seiner Götterpracht hinarbeiten. — Weiter behaupten als thematische Träger der Verhandlungen das Riesen- (9) und das Vertragsmotiv (6b) den ersten Platz — das letztgenannte sogar in kanonartiger Ausgestaltung —, um auf die Schwierigkeit des Kontrakts und seiner Lösung hinzuweisen. Wo die rohe Kraft der Riesen waltet,

also beim Einrammen der Pfähle, beim Zusammenpressen des Goldes in das Gemäß, ist Motiv 9 Begleiter, während das Schmiedemotiv (13) auf die Gewinner des Hortes, die Nibelungen in der Erde Schoß deutet. Der Hinweis Frickas auf die beschämende Rolle, die Freia in diesem Handel spielt, bietet dem Tondichter Veranlassung zu einer charakteristischen Verschmelzung des Freia- (10^a), Entsagungs- (5^b) und Riesenmotivs (9), während weiterhin beim Streite um den Reif, dessen Hingabe Wotan verweigert und der ein vom Fluche Alberichs heraufbeschworenes Analogon zu der eben noch sich abspielenden Szene zwischen Heervater und dem Nibelung ist, das Ringmotiv (5^a) wieder Herrscher der Situation wird. — Schon drohen die Verhandlungen an der Hartnäckigkeit Wotans zu zerschellen; damit wäre zugleich der Untergang der Götter durch den Verlust Freias besiegelt. Da wird Erda, die urweise Wala, in bläulichem Scheine magischen Lichtes sichtbar: Das Erdamotiv:



ist ein weit ausgreifendes Thema. Zunächst wird ein Blick auf die Motive des Werdens (1^b) und der Bewegung (1^c) uns belehren, daß in dem Aufstieg von 17 die Wala identisch

ist mit dem Entstehen und Werden. Naturgemäß bedeutet der Abstieg (17, Takt 3, 4) das Vergehen und Dahinwelken, mit Bezug auf die Lichtalben die Götterdämmerung, die ihnen der Fluch Alberichs (16b) und die Vernichtungsarbeit der Nibelungen (16a) androht. Das Beispiel 17 umschließt auch das Nornenmotiv; denn die Nornen sind ja die Walterinnen und Verwirklicherinnen der Träume Walas (Erdas). Ein poetischer Vergleich, der etwa das weite Thema in seinen Tiefen erschöpft, findet sich in der Szene zwischen Faust und dem Erdgeist:

In Lebensfluten, im Tatensturm
wall' ich auf und ab,
webe hin und her!
Geburt und Grab,
ein ewiges Meer,
ein wechselnd' Weben,
ein glühend Leben,
so schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit,
und wirkte der Gottheit lebendiges Kleid.

Auch Wolzogen weist auf die Verwandtschaft von 17 mit 1b und 1c hin: „Nach mythischer Vorstellung ist die mütterliche Erdgottheit (Erda) zugleich die Repräsentantin des Urwasserreiches, daraus alles Werden hervorgegangen, wie die Erde selbst dem Meere entstiegen ist, und auch die Nornen gelten für Schwanenjungfrauen, wie die Rheintöchter." Porges wird durch das Erscheinen Erdas lebhaft an die „Mütter" im zweiten Teile des „Faust" erinnert. — In Erdas Warnung an Wotan sind neben Thema 17 als eigentliche Grundlage das Rachethema (16a), die Rheingoldfanfare (4b grell beleuchtet), das Ringmotiv (5a) und die eigentliche Weise der Götterdämmerung (17, Takt 3, 4) verwoben. Die Logik der Anwendung ist sinnfällig: Entäußert sich Wotan nicht des fluchbeladenen Ringes aus dem geraubten Golde des Rheins, so bedroht der Nibelungen Rache die Lichtalben mit frühem Verderben! Es sind bange Momente der

Überlegung und des endlichen Entschlusses, die zwischen der Warnung Erdas und der Hingabe des Ringes zum Hort durch Wotan liegen. Sie entscheiden über Sein oder Nichtsein. Der strahlende H-dur-Dreiklang in blitzender Fanfare mit dem nachfolgenden Speer- oder Vertragsmotiv (6^b) erlöst die Lichtalben von bangen Zweifeln. Während Entsagungs- (5^b) und Ringmotiv (5^a) ertönen, wirft Heervater den verderbenbringenden Reif zum Schatze; befreit von lästigem Zwang (das Fluchtmotiv in der Umkehrung), eilt Freia (10^a) zu den Göttern als Freie zurück.

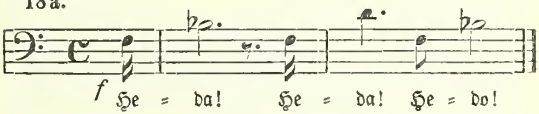
In dem sich entspinnenden Streite um das Gold zwischen den Riesen, der mit der Ermordung Fasolts durch Fafner endigt, erfüllt sich zum erstenmal mit erschütternder Deutlichkeit der Fluch des Nibelung. Schmiede- (13), Ring- (5^a) und Rachemotiv der Nibelungen (16^a) leiten zum Fluche Alberichs (16^b) über, unter dessen Klängen Fasolt, von Fafner erschlagen, sein Leben aushaucht, während der Bruder mit dem Schatze (nunmehr der dritte Raub des Goldes) davoneilt.

Fricas Liebesfesselungsweise (7^b) bringt in das starre Entsetzen, dem die Motive 16^a und 16^b als natürliche Basis dienen, wieder ein lebensvolles Moment. Winkt nicht die hehre Burg vom Bergrücken drüben schimmernd herüber? In ihren gastlichen Hallen hofft Frica den unstet schweifenden Gatten zu fesseln und so selbst neu zu gewinnen, wonach ihr liebendes Herz längst sich sehnte. Ihre Aufforderung bereitet den Einzug in Walhall vor.

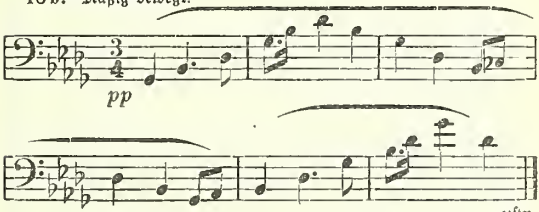
Noch einmal erhebt sich am Schlusse des „Rheingold" die musikalische und szenische Darstellung zu strahlender Pracht. Das schwüle Gedünst, das sich rings angesammelt — die Schatten der bedeutsamen Ereignisse, die sich eben vor unsern Augen abspielten und noch lastenden Sorgen gleich den Blick in eine frohe Zukunft trüben — bald Donner zur gewaltigen Gewitterwolke, deren Entladung die Luft rings reinigen und jene schimmernde Regenbogenbrücke bauen soll, auf deren leichtgeschwungenem Strahlenpfade die Lichtalben in luftiger

Höhe über das Rheintal nach Walhall hinüberschreiten. So sammelt Donner mit seinem Rufe: „Heda! Heda! Hedo!“ (18ª) die Nebel, furchtbar dröhnt seines Hammers Schlag, rollt der Donner, zuckt der grelle Blitzstrahl. Wenn sich das Gewölk verzieht, spannt ein Regenbogen (Motiv 18ᵇ) die funkelnde Brücke aus:

18a.



18b. Mäßig bewegt.

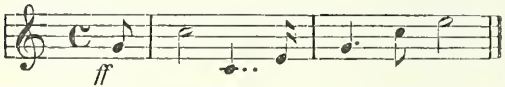


usw.

Da ist alles in sattem Tonkolorit gehalten, von der Anhäufung düsterer Unwetterfarben bis zur strahlenden Enthüllung des freundlichen Bogens, dessen Motiv (18ᵇ) vom Flimmern rosiger Abendglut umgeben sich zeigt. Und in diesem schönheitsvollen Bilde gewinnt das große Walhallthema (6ª) wieder breite Geltung. Frei, wie die Luft rings von fahlem Gedünst, sind die Herzen der Ewigen von banger Sorge; drüben grüßt der wohlerworbene, ragende Bau, zu dem Donner und Froh den Weg schufen. Wotan und die Sippe der Lichtalben stehen stark und machtvoll da (majestätische Ausspinnung des Walhallmotivs). — Freilich schweifen Heervaters Gedanken unwillkürlich zu den letzten Ereignissen zurück. Wie schwer (Ring- [5ª] und Erdamotiv [17]) war

doch der Gewinn Walhalls: „In Müh' und Angst, nicht wonnig, ward sie (die Burg) gewonnen. Es nahet die Nacht (17): vor ihrem Neid biete sie Bergung nun!" Und wie von einem großen Gedanken ergriffen, begrüßt er das neue Götterheim, „sicher vor Bang' und Grau'n!" Die Trompete stimmt fortissimo wie im Triumphe die glänzende Schwertfanfare an:

19.



Wotan will die Burg schützen vor den Angriffen zerstörender Mächte; bevölkern will er sie mit den Scharen tapferer Helden, die auf der Walstatt fallen und durch die Wunschmädchen (Walküren) gekürt werden. Darum nannte er den Bau „Walhall", d. i. Halle der Wal. Wolzogen sagt: „Das verderblich mit Schuld befleckte Symbol sinnlicher Macht und Pracht vor den Nibelungen zu wahren und den Göttern wiederzugewinnen, soll eine neue Macht geschaffen werden: geboren aus der Not des Verlustes und an Stelle des Besitzes jenes Symbols. Das sind die Helden und Walküren, die hier nur erst als Göttergedanke auftauchenden Wotanskinder des nächsten Dramas, und das Symbol dieser Macht ist das fortan durch jenes Motiv (19) bezeichnete göttliche Schwert." Die Waffe gewinnt Wotans Lieblingsgeschlecht, das der Wälsungen, das nach Wotans Idee dazu bestimmt sein soll, mit freiem Heldentume die Taten zu vollziehen, die göttliche Unfreiheit nicht zu verrichten vermag — das aus jener inneren Freiheit heraus sogar den Fluch überwinden kann, der am Rheingolde haftet und durch die Berührung mit ihm auch auf Heervater, den Obersten der Lichtalben, übergegangen ist.

Es sind das alles Pläne, die später die Rache der Nibelungen vereitelt; denn der Gott steht nicht über den walten-

den Schicksalsmächten, er ist ihnen vielmehr selbst untertan. Während Wotan zum feierlichen Walhallmotiv (6a) mit Fricka die Regenbogenbrücke beschreitet, stellt der Tondichter das gierig züngelnde Logemotiv (12a) der göttlichen Zuversicht entgegen (Loge: „Ihrem Ende eilen sie zu, die so stark im Bestehen sich wähnen"). Verspürt doch der listig-falsche Herr des Feuers schon hier die Lust, die Lichtalben zu vernichten. — Nicht allein diese auf den denkenden und erwägenden Zuhörer berechnete Mahnung findet sich hier vor; auch Wotan soll aus der Tiefe einen warnenden Eindruck mit hinüber nehmen zur prangenden Burg: In herber Klage tönt vom Rheine herauf das Rheingoldmotiv (4c). Die Töchter des grünen Stromes bitten um Rückgabe ihres Eigentums. Zwar stellt Loge auf Wotans Geheiß der Klage um das geraubte Gold (4c) den schimmernden Glanz Walhalls (6a) mit seiner Götterpracht gegenüber; allein weiter spinnen sich die Rheingoldweisen, weiter singen die Nixen ihre Klageweise, um mit der bedeutungsvollen Sentenz zu enden: „Rheingold! Reines Gold! O leuchtete noch in der Tiefe dein lauterer Tand! Traulich und treu ist's nur in der Tiefe: falsch und feig ist, was dort oben sich freut!" So zieht selbst hier, wo Wagner noch einmal in farbenprächtiger Anhäufung aller großartigen und lichten Stimmungsbilder die gewonnenen Eindrücke zusammenfaßt, der Schatten des frevelhaften Raubes mit seinen verderbenbringenden Konsequenzen vorüber, um mit seiner Gegensätzlichkeit die Wirkung des Glanzes zu erhöhen.

Die Begleitfigur der Rheintöchterweise (2a) geht pianissimo in das Walhallmotiv (6a) über, das in gewaltigem crescendo zum fortissimo sich steigert und mit dem fff dahinbrausenden Regenbogenmotiv (18b) zur Flimmerbewegung den Abschluß herbeiführt. Die Götter schreiten in feierlichem Zuge über die luftige Brücke zur Burg Walhall.

Inhalt.

Seite

Die Vorgeschichte des „Nibelungenring“.

1. Wie der Ring geschweißt ward 3
2. Bayreuth 23
3. Die ersten Bayreuther Festspiele 32
4. „Nibelungen“-Kritiken 47
5. Nachklänge 55

Die Handlung im „Rheingold“ 61

Die Musik zu „Rheingold“ 78

Auf holzfreies Papier gedruckt

Richard Wagner
Der
Ring des Nibelungen

Ein Bühnenfestspiel für drei Tage
und einen Vorabend

Erster Tag

Die Walküre

Szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen
Notenbeispielen

von

Max Chop

Zweite Auflage

Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig

Druck von Philipp Reclam jun. Leipzig

1. Einleitendes.

Die Musik zu „Walküre“ und „Rheingold“ ist von Wagner fast in einem Zuge niedergeschrieben worden. Der Stoff der Nibelungen-Sage begeisterte ihn derart, daß er sich in ihm zunächst einmal erschöpfen mußte. Während die ganze Dichtung zum „Nibelungenring“ im Dezember 1852 für die Freunde (in etwa 30 Exemplaren) erschienen und zur Versendung gelangt war, lag die Kompositionsskizze zu „Rheingold“ am 16. Januar 1854, die Partitur am 28. Mai desselben Jahres vollendet vor. Bereits im Juni finden wir Wagner an der „Walküre“ tätig, die im Kompositionsentwurfe bis Ende Dezember 1854 fertiggestellt wurde. Bei seiner Reise nach London im Februar 1855 nahm er die begonnene „Walküre“-Partitur mit, um sie auf Anraten Franz Liszts Karl Klindworth für den Klavierauszug zu überlassen. Die Konzerte in der englischen Hauptstadt, nach der Rückkehr in die Schweiz auch die Krankheit Frau Minnas, geb. Planer, Wagners erster Gattin, ließen zunächst die weitere Instrumentierung nur langsam gedeihen, so daß Klindworth sich in seiner Arbeit sehr gehindert sah. Erst im Oktober 1855 konnte Wagner die fertigen zwei ersten Aufzüge von Selisberg aus, wo er sich eines Leidens wegen zur Kur aufhielt, an Liszt senden. Im November kehrte er nach Zürich zurück, litt aber bis Mai 1856 an Gesichtsrose und unter den Rückfällen dieser Krankheit, die ihn wiederholt das Bett zu hüten zwangen. Zwischen den einzelnen Anfällen entstand der letzte Aufzug der „Walküre“ in Partitur (Ende April 1856).

Die erste Aufführung des Werkes fand dann am 26. Juni 1870 auf Befehl König Ludwigs II. von Bayern unter Wüllners Leitung in München statt. Siegmund und Sieglinde sang das Heinrich Voglsche Ehepaar. Der Premiere, die sowohl in der Loslösung des Dramas aus dem Zusammenhange mit dem Ganzen, wie auch in Rücksicht auf die Einstudierung und Vorbereitung durchaus nicht den Wünschen Wagners entsprach, wohnte der Meister nicht bei. Als eigentliche Uraufführung hat daher auch für die „Walküre" die erste Wiedergabe des gesamten „Ring des Nibelungen" am Bayreuther Festspielhause (13.—17. August 1876) zu gelten, die allen Anforderungen des Tondichters entsprach und auch hinsichtlich ihrer Heimstätte den Wunsch Wagners erfüllte: Sein Lebenswerk losgelöst von allen Beziehungen zu sehen, die an die Theater und Bühnen alten Stils erinnerten und damit die ideale Illusion vollständig zerstören mußten.

Ausführliche Mitteilungen über die Vorgeschichte der „Walküre" findet der Leser in der Einleitung zu „Rheingold" (Nr. 4789 der Univ.-Bibl.) gelegentlich der Darlegung der Entstehung und Schicksale des „Nibelungenrings" als Gesamtwerk.

2. Die Handlung in der „Walküre".

Im „Rheingold" haben wir gesehen, wie des Rheines leuchtendes Gold, von den Töchtern des Stromes bewacht, durch Raub in die Hände des Nibelung Alberich kam, der dafür der Minne Macht entsagte und erst mit dieser Entsagung den Zauber löste: das Gold zum weltbeherrschenden Reif zu zwingen. Ring und die von Mime, dem Bruder und kunstreichsten aller Schmiede hergestellte Tarnkappe, die ihrem Träger jede gewünschte Gestalt verlieh, machten Alberich zum Herrn Nibelheims, dessen Bewohner ihm auf sein Geheiß den Hort herbeischaffen mußten. All die Kostbarkeiten verlor Alberich wieder an Wotan und die Lichtalben. Sie brauchten des Hortes Geschmeide, um Freia bei den Riesen für den Bau der Götterburg Walhall auszulösen. Gelegentlich des Beutezugs Heervaters und Loges nach Nibelheim fiel auch die Tarnkappe und der Ring den Siegern zu; den Reif gab Alberich gegen einen Fluch hin, der nun am Golde und seinem Besitzer haftet, auch auf Wotan überging und sich bei den Riesen als späteren Eigentümern dadurch betätigte, daß Fasner seinen Bruder Fasolt im Streite um den schnöden Mammon erschlug. Während Heervater mit den Lichtalben die prangende Burg Walhall bezog, dann das Wälsungengeschwisterpaar Siegmund und Sieglinde, sowie mit Wala die Wunschmaid (Walküre) Brünnhilde zeugte, hat Fasner Ring und Nibelungenhort in Neidhöhle verwahrt, um hier, durch die Zauber der Tarnkappe in einen Riesenwurm verwandelt, den Schatz zu bewachen. Von den Lichtalben, den Nibelungen und Riesen führt uns der Tondichter nunmehr um die Zeit der

Frühlingsstürme, die des Winters eisige Macht brechen und mit dem feuchten Tau der Wolken die Knospen zu neuem Leben erschließen, zur Erde mit ihren Menschen.

Erster Aufzug: Im Walde liegt Hundings, des Rauhen, Hütte. Einer mächtigen Esche Stamm stützt das Dach des weiten Wohnraumes, ihr Wipfel ragt über den schirmenden First weit hinaus, so daß der Saal um die Esche gezimmert erscheint. Die Wände sind von rohem Holzwerk, teils mit Geflecht und Decken behangen. Am Herde rechts brennt ein wärmendes Feuer. Die breite Tür im Hintergrunde führt in den wilden Wald hinaus. Links im Vordergrunde einige Stufen zu dem inneren Gemache; mehr nach der Mitte des Vordergrundes zu steht ein Tisch mit einer breiten, an der Wand befestigten Bank und einigen Schemeln. Draußen tobt das Unwetter dahin, Ströme Regens prasseln auf das Dach der Hütte nieder, mit grellen Blitzen mischt sich rollender Donner. Es ist Abend.

Plötzlich wird die Tür aufgerissen, in ihrem Rahmen erscheint Siegmund, der von feindlicher Sippe verfolgte und gehetzte Wälsung, der, den Raum schnell überschauend, mit unsicherem Schritt sich dem Herde nähert und auf dem dort ausgebreiteten Bärenfelle erschöpft zusammenbricht: „Weß' Herd dies auch sei, hier muß ich rasten!" Nicht weiß er, wohin ihn die Hast der Flucht trieb; seine Kräfte sind zu Ende, und draußen vernichtet ihn das Wetter oder der verfolgende Feind.

Sieglinde, Hundings junge Gattin, tritt aus dem inneren Gemache, da sie die Heimkehr ihres Herrn vermutet; nun findet sie den siechen Fremdling in tiefer Ohnmacht am Herdfeuer. Mitleid bewegt ihr Herz, als sie den Ausgestreckten gewahrt. Sie reicht dem fast Verschmachteten das gefüllte Trinkhorn. In langen Zügen leert es Siegmund, sein dankbarer Blick haftet auf der teilnahmsvollen Frau, die ihm Labung bot und mit ihrer Erscheinung Herz und Auge erfreut. Sie gibt ihm Botschaft über sich: Dies Haus und

Weib sind Hundings Eigen! Besorgt fragt Siegmund, ob der Gatte dem waffenlosen Gaste die Aufnahme wehren würde. Sie beruhigt ihn und verlangt die Wunden zu sehen, sie zu pflegen. Doch der Wälsung springt lebhaft empor: Gering sind sie! Wären ihm Speer und Schild nicht zerschellt im Kampfe, würde sie ihn hier nicht als verfolgten Flüchtling sehen. Mehr und mehr wächst das tiefe Mitgefühl der beiden füreinander. Sie reicht ihm stärkenden Met und lauscht seinen Worten: Einen Unseligen labte sie; Mißgeschick folgt ihm, wohin er den Fuß setzt! Er will nicht seines Unfriedens Fluch in dieses Haus tragen! Doch als er sich zum Gehen wendet, ruft ihm Sieglinde in heftigem Selbstvergessen nach: „So bleibe hier! Nicht bringst du Unheil dahin, wo Unheil im Hause wohnt!“ Erschüttert, seinen Blick in den der Frau tauchend, erklärt darauf Siegmund, Hunding erwarten zu wollen. Der tritt denn auch bald, vom Ritt heimkehrend, mit Speer und Schild bewaffnet, ein.

Sein fragender Blick fällt auf den fremden Gast. Sieglinde berichtet, daß sie ihn müde am Herde fand und labte. Ruhig begegnet Siegmund den lauernden Augen Hundings, um von diesem die Versicherung entgegenzunehmen, daß Herd und Haus heilig seien. Während Sieglinde den Männern das Mahl rüstet, vergleicht Hunding prüfend die Züge des Fremdlings mit denen Sieglindes. Die Ähnlichkeit erregt sein Mißtrauen, das er indessen zu verbergen weiß. Siegmund bekennt, daß er, von Sturm und starker Not gejagt, durch Wald und Wiese irrte, ohne zu wissen, wohin ihn sein flüchtiger Fuß trug. Stolz weist Hunding auf sich, seinen Besitz, seine Sippen, die an Höfen reich gen Westen hausen, und begehrt den Namen des Gastes zu erfahren. Die drei haben sich unterdessen am Tische niedergelassen. Nachdenklich schaut Siegmund vor sich hin, während die Blicke Sieglindes in auffallender Teilnahme auf ihm ruhen. Hunding, der alles beobachtet, heißt sein Weib die Frage

nach dem Namen des Gastes wiederholen. Jetzt erst findet jener das Wort: Wehwalt muß er sich nennen. Wolfe war sein Vater. Mit einer Zwillingsschwester kam er zur Welt; früh starb ihm die Mutter, früh ward ihm die Schwester entrissen. Als er einst von der Jagd heimkehrte, hatten Feinde die väterliche Hütte niedergebrannt, die Mutter erschlagen, die Schwester entführt. Geächtet floh er mit dem Vater, lebte lange Jahre im wilden Wald und trotzte der Jagd der Feinde, bis ihn diese endlich auf der Verfolgung von Wolfe trennten, den er nicht wieder sah. Verlassen irrte er umher, in Fehde fiel er, wo er sich befand, Zorn traf ihn, wohin er zog. — Wie er zuletzt im Kampfe die Waffe verlor, möge er berichten, so bittet ihn Sieglinde. Auch diesem Wunsche kommt er nach: Eine trauernde Maid, die ihre Verwandten zu verhaßter Ehe zwingen wollten, rief seinen Schutz an. Er erschlug ihre Brüder, allein die ganze Sippe eilte gegen ihn herbei. Lange beschützte er die Wehrlose, bis ihm Schild und Speer zersplitterten. Sterben sah er sie und entkam, von der wütenden Meute verfolgt. — Immer aufmerksamer hat Hunding ihm gelauscht; jetzt erhebt er sich finstern Blicks: so traf er den Feind im eignen Haus, um Sühne zu nehmen für das Blut gefallner Sippen! Wolfes Sohn ging in die Schlinge. Für heut' gilt ihm des Gastrechts heil'ger Brauch; morgen steht er ihm mit der Waffe gegenüber, um für Tote Zoll zu fordern. Der Frau befiehlt er, den Nachttrunk zu rüsten und seiner zu harren; er selbst birgt die Waffen sorglich und verläßt das Gemach.

Siegmund hat sich am verglimmenden Herdfeuer niedergelassen. Schweigend brütet er lange Zeit vor sich hin. Waffenlos in Feindes Hand als Pfand der Rache! Ein Weib, wonnig und hehr, zu dem ihn die Sehnsucht hinzieht! Wo ist das verheißene, starke Schwert, das er im Sturm und Streite schwänge?! Die zusammenbrechende Glut des Herdes beleuchtet plötzlich den Griff eines in den Eschen-

ſtamm geſtoßenen Schwertes, auf den ſchon Sieglinde beim Scheiden bedeutungsvoll ihre Blicke richtete. Hier ruht ſeine Rettung, zu deren Vermittlung die mitleidvolle Frau jetzt leiſe in weißem Gewande aus dem Seitengemache tritt. Sie miſchte in Hundings Schlaftrunk betäubende Würze, um Siegmund die Waffe zu geben, die einzig ihm frommt. Bei ihrer Vermählung mit Hunding, der traurigen Hochzeit, auf der ein ungefragtes Weib durch Schächer verſchenkt ward, trat plötzlich ein einäugiger Greis in blauem Gewande herein, mit wehmütigem Blicke ſie anſchauend. Ein Schwert ſchwang er in der Hand und ſtieß es bis ans Heft in den Stamm der Eſche. Wer es herauszieht, dem ſoll der Stahl gebühren. Die Männer alle mühten ſich umſonſt; Gäſte kamen, Gäſte gingen, die ſtärkſten zogen am Stahl, doch keinen Zoll entwich er dem Stamme. Da erkannte ſie in dem Fremden Wotan-Wanderer. O, fände ſie heute den Freund, dem das Schwert beſtimmt! Was je ſie hier litt, wär' reichlich geſühnt, und ſelig umfinge den Helden ihr Arm! — Siegmund umfaßt ſie mit feuriger Glut. Er fühlt, daß Waffe und Weib ihm erkoren ſind. Die Tür ſpringt auf, im Vollmondlichte, das die Liebenden beſcheint, lacht der holde Lenz in den Saal: „Winterſtürme wichen dem Wonnemond". Zu ſeiner Schweſter, der Liebe, ſchwang ſich der Frühling. Auch Sieglinde erkannte in dem Fremdling ihren langerſehnten Lenz, da zuerſt ſie ihn ſah. Unter trautem Koſen und Liebesgeſpräch tauchen in den beiden Erinnerungen auf: Des Auges Blick, der Stimme Klang, iſt's nicht, als wären ſie ihnen vertraut ſeit alter Zeit? Als Siegmund jedoch den wahren Namen ſeines hehren Vaters, Wälſe, nennt, gerät Sieglinde in faſſungsloſes Entzücken. War Wälſe der Vater, ſo ſtieß Wotan für Siegmund das Schwert in den Stamm der Eſche! Staunend ſpringt der Held empor und umfaßt den blitzenden Griff der Waffe. Der heiligen Minne ſehrende Not verleiht ihm Rieſenkräfte, mit einem gewaltigen Ruck entreißt er den Stahl ſeiner

harten Scheide. „Notung" sei er geheißen, und „Notung" soll künftig Sieglindes und Siegmunds Liebe schützen. Er umfaßt sie, die in höchster Trunkenheit ihm zuruft: „Bist du Siegmund, den ich hier sehe — Sieglinde bin ich, die dich ersehnt: die eigne Schwester gewannst du zueins mit dem Schwert!" ... „So blühe denn, Wälsungenblut!"

Zweiter Aufzug: Die beiden Sprossen des von Wotan abstammenden Heldengeschlechts der Wälsungen, Bruder und Schwester, haben sich in Liebe gefunden. Auf diesem Bündnis ruht der Fluch des Ehebruchs und der Blutschande, die Fricka, Wotans Gattin, als Hüterin ehelicher Treue und des Familienlebens nicht ungesühnt lassen darf. Der zweite Aufzug führt uns in ein wildes Felsengebirge. Im Hintergrunde zieht sich vom Tale eine Schlucht herauf, die auf ein erhöhtes Felsjoch mündet und von diesem aus sich nach dem Vordergrunde zu wieder abwärts senkt. Hier finden wir Wotan in voller Rüstung, vor ihm seine Lieblingswunschmaid Brünnhilde, die Walküre, ebenfalls in blitzender Wehr. Heervaters Auge sieht das heraneilende, flüchtende Wälsungenpaar. Er gebietet der Walküre, ihr Roß zum Streite zu zäumen! Schon ist der Verfolger nahe! Siegmund werde der Sieg! — Da naht Fricka mit dem Widdergespann. Erregt schreitet sie auf Wotan zu, um Rache für Hunding, für den Frevel des Wälsungenpaares, zu fordern. Heervater sucht die Schuld zu mildern: Was Schlimmes schuf das Paar, das liebend der Lenz einte? Unheilig der Eid, der Liebelose (Sieglinde und Hunding) fesselt! War's nie erlebt, daß Bruder und Schwester sich bräutlich umfingen, so möge es nun geschehen! Not tut ein Held, der, ledig göttlichen Schutzes, sich vom Göttergesetz löse und zur Tat tauge, die, so nötig sie den Unsterblichen ist, doch diesen verwehrt bleibt. Das Schwert, das Siegmund schwingt, gewann dieser selbst im Drange der Mißwende, den starken Stahl Wotans! Doch wie sehr auch Heervater ausweicht und zu entgegnen weiß, Fricka versteht es doch durchzusetzen,

daß Wotan ihr den Eid gibt: Siegmund falle zur Sühne! Sie sieht nur die Verletzung der ihrem Schutze anvertrauten Rechtssphäre, nicht aber darüber hinaus, daß die Tat des Wälsungen als freien Helden einzig Walhall zu erretten vermag. Sie haßt das Wälsungengeschlecht, wie Hera den Herakles haßte. Und da Wotans Machtspeer Verträge schützt, muß Heerwater auch das Recht Frickas respektieren und gegen seines Herzens tiefsten Wunsch handeln. Er ist der unfreieste aller Götter! — Als Fricka, befriedigt vom Gelingen ihrer Mission, davongezogen ist, läßt er seinem wilden Unmute vor der inzwischen zurückgekehrten Brünnhilde freien Lauf: Götternot! Endloser Grimm! Ewiger Gram! Nur mit Mühe vermag die erstaunte Wunschmaid schmeichelnd den Zorn des Gottes zu beruhigen, der endlich mit gedämpfter Stimme das Herz vor ihr erleichtert. Er berichtet von seinem Vertrage mit den Riesen, der Erbauung der Götterburg Walhall, dem Raube des Rheingoldes durch den Nibelung Alberich, der es zum weltbeherrschenden Reife zwang und durch Loges List an Wotan verlor; von dem Fluche, der am Golde haftet, von Erdas Warnung, den Walküren, die von der Walstatt des Todes Helden für Walhall küren sollten. Endlich kommt er auf Siegmund, den Wälsung, sein eignes Blut, den einzigen freien Helden, der den Ring von Fafner zurückgewinnen durfte, damit er nicht wieder in Alberichs Hand gerate und so den Nibelungen die Macht über die Lichtalben gäbe. Wotan selbst berührte den Reif, sein Fluch lastet auf ihm. Was er liebt, muß er verlassen; für das Ende sorgt Alberich, Walas Worte erfüllen sich. Durch Gold hat der Nibelung eines Weibes Gunst erzwungen; sie trägt des Hasses und der Lieblosigkeit Frucht (Hagen) im Schoße. So nehme der Nibelungensohn Heerwaters Segen; was tief ihn ekelt, ihm gibt er's zum Erbe: Der Gottheit nichtigen Glanz! — Und Brünnhilde? Fromm mag sie für Frickas Knecht Hunding kämpfen; Siegmund falle! So schwur er der Gattin. Betroffen weist die Walküre auf die Zwiespältigkeit seines Wortes

hin; Heervaters Zorn braust auf: Wehe, wenn sie seinem Befehle trotzt! Sein Herz birgt einen Grimm, der eine Welt zu zertrümmern imstande ist, die er einst zur Lust sich schuf! — So stürmt der erregte Gott von dannen und verschwindet schnell im Gebirge, Brünnhilde allein zurücklassend. Die Wunschmaid ist im Herzen tief betrübt. Nie sah sie Heervater so! Schwer drückt sie der Waffen Last im unerwünschten Dienste Frickas. Ihren tapfern Wälsung muß in höchster Not treulos die Treue verlassen! Schon naht der Flüchtige an Sieglindes Seite. Vor seinen Blicken birgt sie sich seitlich in einer Höhle, der sie schon zuvor ihr Roß Grane zuführte.

Siegmund und Sieglinde schreiten hastig herbei; er sucht die Fiebernde mit sanfter Gewalt zu kurzer Rast zu bewegen. Mit jäher Hast jagten sie in wilder Flucht über Fels und Stein, durch Wald und Flur. Nun soll Sieglinde in seinen Armen ausruhen. Sie umschlingt ihn leidenschaftlich, um ihn plötzlich von sich zu stoßen; die Entehrte und Geschändete muß er fliehen, da auf ihr der Götter Fluch ruht. Schande bringt sie dem Bruder, Schmach dem freienden Freunde. Nicht klagt sie sich des Ehebruchs an Hunding an, den sie nie liebte; wohl aber fühlt sie sich schuldig dem reinsten Manne gegenüber, dem sie sich ehrlos hingab, um ihn ihrer Verworfenheit teilhaftig werden zu lassen. — Siegmund wird mit Notung schon Rache an dem Schänder ihrer Ehre, an Hunding, nehmen! Hier soll er fallen! — Aber immer mehr verwirren sich die Gedanken Sieglindes. Schon wähnt sie Hundings Hornruf, das Kläffen seiner gehetzten Meute zu hören: „Seine Meute naht, kein Schwert frommt vor der Hunde Schwall! Siegmund, wo bist du? Ha, dort, ich sehe dich — schrecklich' Gesicht! Rüden fletschen die Zähne nach Fleisch, sie achten nicht deines edlen Blicks; bei den Füßen packt dich das feste Gebiß — du fällst — in Stücken zerstaucht das Schwert: — die Esche stürzt — es bricht der Stamm!" Mit einem Schrei sinkt sie zu langer Ohnmacht in die

Arme des Geliebten, der ihrem Odem lauscht, sie in langem Kusse auf die Stirn küßt und dem Kopfe der Leblosen seinen Schoß als Stütze darbietet.

Brünnhilde, ihr Roß am Zaume geleitend, Schild und Speer in der Hand, ist feierlich aus der Höhle getreten und betrachtet mit ernstem Schweigen das Paar. Sie naht als todverkündende Walküre Siegmund, der bald ihr folgen soll. So gibt sie sich ihm kund. Und er mit der Naivität eines Kindergemüts fragt sie, wohin sie ihn führe. Nach Walhall zu Walvater, in den Kreis gefallener Helden, zu Wälse, dem Vater! Ob ihn auch dort froh die bräutliche Schwester begrüßt, fragt er. Brünnhilde verneint: Wunschmädchen walten dort; Sieglinde muß noch Erdenluft atmen. — So möge sie Walhall, Wotan und Wälse grüßen; zu ihnen folgt er ihr nicht, geht die Geliebte nicht mit ihm dort ein! — Doch ist er dem Tode verfallen, da er der Walküre ins Auge schaute. Hunding naht, er wird Sieger im Streite sein. Als Siegmund lachend auf sein unbezwingliches Notungschwert hinweist, bedeutet ihm Brünnhilde, daß der Schöpfer des Stahls (Wotan) ihm seine Kraft nahm. Den ob solcher Botschaft Bestürzten mahnt die Wunschmaid an die ewigen Wonnen, die seiner harren. Doch was gelten ihm Walhalls spröde Wonnen? So jung und schön die Todverkünderin ihm erscheint, so kalt und hart offenbart sich ihr Herz. Er kann und mag nicht dahin, wo Sieglinde nicht ist, zumal er aus dem Munde Brünnhildes erfährt, daß die ohnmächtige Frau, die er umschlungen hält, ein Pfand der Liebe von ihm empfing. Darum soll Notung, das feig ihn vor dem Feinde verriet, wider den Freund frommen und zwei lachende Leben enden, Sieglindes und das seine. Schon zückt er das Schwert gegen die Geliebte, als Brünnhilde, von heftigem Mitgefühl erfaßt, Einhalt gebietet, Sieglinde lebe und Siegmund mit ihr! Das Schlachtlos will sie selbst wenden! Hornrufe verkünden das Nahen Hundings. — Darum rüste er sich und vertraue seinem Schwerte! Nach dieser Aufforderung eilt sie fort.

Immer mehr hat sich währenddessen die Umgebung rings verfinstert. Schweres Gewittergewölk hüllt die fernen Gipfel, die Schlucht und selbst das nahe Bergjoch ein. Unheimlich tönen die Rufe der Heerhörner. Hunding ist mit seiner Sippe nahe. Noch einmal küßt Siegmund das Weib seiner Liebe. Es wird fortschlummern, bis er die Schlacht erkämpft hat und siegreich zurückkehrt! Dann eilt er der Berghöhe zu, um in den Nebeln zu verschwinden. Beängstigende Träume haben sich auf Sieglinde gesenkt; sie schaffen ihr neu die Zeit der Not, da Vater und Bruder zur Jagd ausgezogen waren und feindliche Mannen die feurige Lohe ans eigne Haus legten. Ein starker Blitz mit krachendem Donnerschlag entreißt sie dem trüben Traumbilde. Sie starrt in gesteigerter Angst umher. Düstres Gewölk umgibt sie, Siegmund fehlt an ihrer Seite; dafür vernimmt sie jetzt aus dem Nebel des Geliebten und Hundings Stimme, drohend und unglückverheißend. Ein neuer Blitzstrahl zeigt die beiden auf dem Bergjoche bereits im Kampfe miteinander. Sie will, alle Kraft aufbietend, sich zwischen die Streitenden werfen, als ein blendender Lichtschein sie zur Seite wanken läßt; die Walküre ist's, die, über Siegmund schwebend, diesen mit ihrem Schilde deckt: „Triff ihn, Siegmund! Traue dem Siegschwert!" ruft sie dem Wälsung zu. Als dieser eben zum tödlichen Streiche auf Hunding ausholt, bricht von links ein glühendroter Schein durch das Gewölk, in dem sich Heervater über Hunding zeigt, seinen Speer Siegmund entgegenhaltend: „Zurück vor dem Speer! In Stücken das Schwert!" Brünnhilde ist bestürzt zurückgewichen, Notung zersplittert an Wotans vorgestrecktem Speere, dem unbewaffneten Siegmund stößt Hunding seine Waffe in die Brust. Sieglinde, die den Todesseufzer des Geliebten vernommen hat, sinkt von neuem in tiefe Bewußtlosigkeit. — Als Erste auf dem Plane erscheint Brünnhilde. Ihr Mitleid riß sie zum Ungehorsam wider den Befehl Wotans hin, sein furchtbarer Zorn droht ihr; so will sie zunächst Sieglinde mit

dem in ihrem Schoße dem Leben entgegenreifenden Wälsungenfproß in Sicherheit bringen. Sie hebt die Lebloſe auf ihr Roß und enteilt. — Das Gewölk zerteilt ſich, auf dem Bergjoche wird Hunding ſichtbar, der ſein Schwert aus Siegmunds Bruſt zieht, und Wotan in tiefer Trauer an der Leiche des geliebten Wälſung. Ein verächtlicher Wink ſeiner Hand ſchleudert Hunding, Frickas Knecht, tot zu Boden. Dann aber ſtürmt der Gott in leidenſchaftlicher Erregung unter Blitz und Donner davon, um die Verbrecherin Brünnhilde zu ſtrafen.

Dritter Aufzug: Ein Felsgipfel mit einer Höhle und Tannicht. In ferner Tiefe liegt die Niederung, zu welcher der Berg ſteil abfällt. Wolkenzüge jagen, vom Sturme getrieben, vorüber. Hier iſt die Stätte, an der ſich die Walküren treffen, hier finden ſie ſich unter jauchzendwilden Geſängen ein, hierher lenkt auch Brünnhilde in eilender Flucht, die ohnmächtige Sieglinde im Sattel, Grane durch die Lüfte. Die Schweſtern eilen der ſichtlich Erregten entgegen, ihr helfend beizuſtehen. Atemlos erſcheint ſie mit Sieglinde; um Schutz und Beiſtand bittet ſie, da Heervater ihr nachhetzt. Schon ballt ſich das Gewölk im Norden zum Gewitterſturm. Wotan, der wilde Jäger, naht auf ſchnaubendem Roß. Sie bittet die Schweſtern inſtändig, dieſes Weib zu wahren, Sieglinde, die Schweſter und Braut aus dem Heldengeſchlechte der Wälſungen. Ihr und Siegmund zuliebe trotzte ſie Wotans Gebot. Doch keine der Schweſtern wagt es, ſich Wotans Zorn entgegenzuſtellen. Sieglinde ſelbſt bittet ihre Beſchützerin, ihr das Schwert ins Herz zu ſtoßen, bis ſie von Brünnhilde erfährt, daß ſie leben muß um ihrer Liebe willen, um das Pfand zu retten, das ſie empfing. Und nun, da ſie dieſe ſelige Gewißheit hat, will ſie auch leben. Schon iſt der Sturm nahe; Wotan fährt furchtbar zum Fels. Seiner Rache muß ſich Brünnhilde ſtellen. Aber Sieglinde ſoll eilend gen Oſten fliehen, in den wilden Wald, wo Fafner in Geſtalt eines Rieſenwurms den Hort behütet. Zwar iſt's dort nicht geheuer

für ein hilfloses Weib, doch vor Wotans Wut schützt sie der Wald; denn der Mächtige meidet den Ort, wo die Nibelungen hausen. Gen Osten also soll sie sich fliehend wenden, mutigen Trotzes alle Mühen, Hunger und Durst, Dorn und Gestein, ertragen; denn reich wird sie die Zukunft entschädigen: Hegt sie doch den hehrsten Helden der Welt (Siegfried) im schirmenden Schoß. Auch barg Brünnhildes liebende Vorsicht die Schwertesstücken von des Vaters Walstatt, — Notung, den unbesiegbaren Stahl, der am ewigen Speere zersplitterte. Sorgsam soll sie das köstliche Kleinod wahren. Der es einst neu fügt und siegreich schwingt, „Siegfried" soll er heißen! Unter überströmendem Danke nimmt Sieglinde Notung an sich und eilt davon, sich vor Wotans Grimm in Sicherheit zu bringen.

Schwarze Gewitterwolken haben den Felsgipfel umlagert, der Sturm erbraust, Feuerschein erhellt den Tannenwald, durch den Donner hindurch hört man Heervaters furchtbaren Ruf nach Brünnhilde. So tritt der Oberste der Götter in flammendem Zorn aus dem Tann, während die Walküren schützend die bedrohte Schwester umringen. Wotans Wut kennt keine Grenzen. Den für Brünnhilde bittenden Wunschmädchen schleudert er Worte der Verachtung über das weichherzige Weibergezücht entgegen, das er zu harten Kämpfen erkor und das nun greint, wo sein Grimm eine Treulose straft, die seinem Willen trotzte. Brünnhilde tritt, um sich nicht der Feigheit zeihen zu lassen, in demütiger Haltung, aber festen Schrittes vor Wotan, der Bestrafung gewärtig. Die Strafe schuf sie sich selbst: durch Wotans Willen ward sie Wunsch- und Schildmaid; sie ist es nicht mehr! Nicht soll sie mehr Helden gen Walhall führen, nicht das Trinkhorn mehr bei der Götter traulichem Mahle reichen! Ausgestoßen sei sie aus der Ewigen Bund, aus Wotans Angesicht verbannt! Auf den Berggipfel hier fesselt der Gott die in Schlaf versenkte Wehrlose; der Mann, der am Wege sie findet und weckt, kann sie sich gewinnen! Dem herrischen Gatten gehorche sie dann, am

Herde sitzend und spinnend! Den jammernden Schwestern begegnet Wotan mit schwerer Drohung; er jagt sie vom Felsen weg, den sie künftig meiden müssen, soll nicht der Ungehorsamen ein gleiches Los beschieden sein. Unter wildem Wehgeschrei zerstiebt die Walkürenschar, das Gewölk verzieht sich, friedlich senkt sich die Abenddämmerung nieder, der bald die Nacht folgt.

In feierlichem Schweigen stehen Heervater und Brünnhilde allein einander gegenüber. Endlich findet die Lieblingswunschmaid Wotans Worte zu ihrer Rechtfertigung: War's wirklich so schmählich, was sie verbrach, um solch' entehrende Strafe zu verdienen? Mag er ihr ins Auge schauen und dem Zorne, der Wut, gebieten! Führte sie seinen Befehl nicht aus? Gebot er ihr nicht als Herr der Wal für Siegmund, den Wälsung, zu streiten? Wohl nahm er später das Gebot zurück, doch nicht als freier Gott, sondern unter Frickas verhaßtem Zwange. Sie kannte die Liebe Wotans für Siegmund, in herbem Zwiespalt gewahrte sie sein Herz; und als sie todkündend vor den Wälsung trat, die heilige Not der Liebenden erschaute, des Tapfersten Klage vernahm, zwang sie der Wille, den Heervater ihr ins Herz gelegt, dem unfreien Gebote zu trotzen. — So besänftigt sie allmählich den Zorn des Gottes und erregt sein wachsendes Mitgefühl. Er erkennt, daß sie selig der Liebe Macht gehorchte; so folge sie nun dem, den sie lieben muß! Doch nicht dem herrischen Manne und feigen Prahler will sie gehören. Sieglindes Schoß birgt die heiligste Frucht, ihre Hand hält Notungs Stücke. So wolle er die letzte Bitte seines Kindes denn erhören: die Schlummernde mit scheuchenden Schrecken umhüllen, mit einem lodernden Feuer sie umgeben, dessen Flammen den Feigen vernichten. Nur der freiste Held wage es, den Fels zu erklimmen und sie zum Leben zu erwecken. So nur ist die Strafe bar der erniedrigenden Schmach, die sie durch ihr Handeln nie sich verdient hat.

Tief ergriffen hebt Wotan die vor ihm in die Knie Gesunkene auf, um ihr den letzten Wunsch zu erfüllen. Im rührenden Abschied von seinem Kinde gedenkt er all' der Wonnen, die es ihm schuf, der Augen leuchtenden Paars, das er oft lächelnd gekost, das oft im Sturm ihm geglänzt und sein Herz mit Hoffnungssehnen nach Weltenwonne erfüllte. Ein bräutliches Feuer soll ihr entbrennen, wie nie einer Braut es entbrannt. „Flammende Glut umglühe den Fels; mit zehrendem Schrecken scheuch' es den Zagen. Der Feige fliehe Brünnhildes Fels! Denn einer nur freie die Braut, der freier als ich, der Gott!" Mit des Lebewohls letztem Kusse streift er der Gottheit Schimmer von ihr ab. Was sich dem unseligen, unfreien Ewigen verschließen mußte, werde nun dem glücklicheren Manne der Erde zuteil!

Als Heervater Brünnhilde auf beide Augen küßt, sinkt sie schlummernd in seine Arme. Er geleitet sie zum Hügel und der breitästigen Tanne, unter der er sie auf weichem Moose ausstreckt. Schmerzerfüllt ruht sein Blick auf der Schlafenden, die er mit dem stählernen Schilde der Walküre schützend zudeckt. Dann wendet er sich mit feierlichem Schritt in die Mitte und kehrt die Spitze seines Speeres gegen einen mächtigen Felsblock, in dessen Gestein er sie bohrt, um den Feuergott Loge mit seiner wabernden Lohe heraufzurufen. Er umlodere schirmend diese Felsspitze, auf deren einsamer Höhe die Lieblingswunschmaid Wotans im Schlummer ruht. Ein mächtiger Feuerstrahl entquillt dem Boden, schnell wächst er an zum Flammenmeere, dem Wotans Speer den Umkreis zum Schutze der einsamen Schläferin anweist. „Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie!" So lautet der letzte Befehl an das züngelnde Element. Freier soll der Erwecker sein, als er, der unfreie Gott! — —

„In der ‚Walküre' erleben wir," sagt Wolzogen, „eine furchtbare Tragödie von jenem auf der Liebe ruhenden Fluche.

Um des Ringes willen vernichtet der Gott seine eignen Kinder (Wälsungen und Walküren). Übernatürlich und widerrechtlich gezeugt und geleitet, fallen sie in schwere, wahnvolle Schuld, die sie mit ihrem Leben büßen. Der Gott selber muß die Strafe vollziehen; sein Plan ist gescheitert, sein selbsttrügerischer Egoismus enthüllt: er gibt sein Werk und seine Macht verzweifelnd auf. Aber diese verhängnisvolle Liebe ist im Gefühle des Mitleids mit den Schuldigen auf noch ein geliebteres Kind übergegangen, das gegen seinen Willen das Werk fortführt; auch dies muß er strafen und verlieren" ...

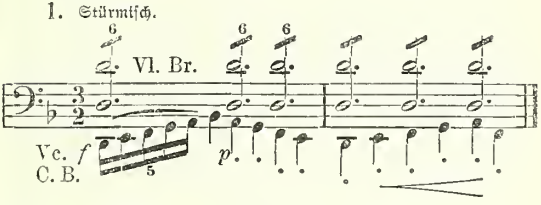
---

3. Die Musik zur „Walküre".

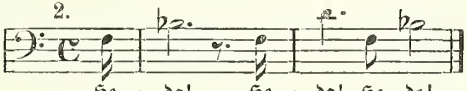
Bereits im Beginn der szenischen Inhaltsangabe ist auf die Stimmungsunterschiede zwischen „Rheingold" und „Walküre" hingewiesen worden. Dort mehr die objektiv erhabene, unserm rein menschlichen Mitgefühl fernstehende, gleichwohl aber durch die Wucht der Tatsachen tief erschütternde Exposition in wolkigen Höhn und Nibelheims verborgenen Tiefen, hier in der „Walküre" das Reinmenschliche in Daseinsfreude und Daseinsschmerz, dem wir als Miterlebende unter gesteigerter Anteilnahme folgen. Porges erörtert den Unterschied in erschöpfender Weise: „Wenn am Schlusse des ‚Rheingold' in die alles Grauen beherrschende, erhabne Freudigkeit der Götter schon die wehmütige Klage der Rheintöchter sich mischte und die frohe Selbstgenügsamkeit des Naturlebens getrübt erschien, so tritt uns in der ‚Walküre' die Natur von vornherein im Zustande der Zerstörung und des Aufruhrs aller Elemente entgegen. Die dämonische Seite

ihres Wesens, die vorher wie befriedigt gewesen und von einer höheren Macht in Zaum gehalten worden, bricht jetzt mit einer Gewalt durch, daß wir unser innerstes Selbst von Vernichtung bedroht fühlen. Und dies ist von entscheidender Wichtigkeit für den Charakter des ganzen Dramas im Unterschiede vom ‚Rheingold'. Auch dort werden wir von den dämonischen Naturgewalten berührt, aber wir haben dabei stets die Empfindung, daß sie uns nichts anhaben, daß sie unser nicht Herr werden konnten. Im ‚Rheingold' steht der Geist der Natur als eine sie mit reeller Kraft beherrschende Macht gegenüber ... Das Leiden und der Schmerz bilden ebenso den Grundton der ‚Walküre', wie wir für das ‚Rheingold' die reine Freude am Dasein als solchen erkannt haben. Aber das bloße Leiden könnte, wie dies niemand tiefer begründet hat als Schiller, niemals Gegenstand der Kunst werden. ‚Nicht das Leiden, sondern nur der Widerstand gegen das Leiden ist pathetisch und der Darstellung würdig'. Einen solchen Widerstand muß also der Wille dem Leiden entgegenstellen ... Mit diesem veränderten Charakter hängt auch aufs engste die Verschiedenartigkeit der Stellung zusammen, die die Musik in der ‚Walküre' im Vergleich zum ‚Rheingold' einnimmt. Konnten wir von diesem Werke sagen, daß man dabei ganz zu vergessen vermöchte, überhaupt Musik zu hören, so ließe sich von der ‚Walküre' fast behaupten, daß gerade die spezielle Wirkung der Musik mit ihrer das Bewußtsein außer sich setzenden Macht so gewaltig uns ergreife, daß alle vor uns sich begebenden Vorgänge wie ganz zu Musik geworden erscheinen. Denn im Vergleich zu der Ruhe, die im ‚Rheingold' vorherrschte, ist hier alles vom Anfang bis zum Schlusse in stürmischer Erregung, wir glauben in jedem Momente das Pulsieren des Herzschlags der Menschen zu empfinden, deren Schicksal unser sympathisches Mitgefühl erregt." —

Vorspiel: Gewittersturm, strömender Regen, zuckende Blitze, rollender Donner! Mit entfesselter Gewalt tobt das Unwetter dahin; auf das Dach der Hütte Hundings prasseln die Regenschauer nieder, vor dem Anprall des Orkans beugen sich die breitästigen Wipfel alter Baumriesen. Die Bässe illustrieren diese Situation:



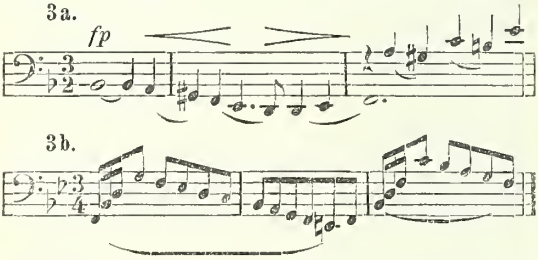
Die ganze Darstellung bewegt sich auf einem langen Orgelpunkte der Tonika D, der sich erst später auf E und B verschiebt. Das ist der Natur unmittelbar abgelauscht! Die Violinen und Bratschen malen den ununterbrochen strömenden Regen nach, die Violoncelle und Bässe des Sturmes brausende Gewalt und seine Wirkung. So bringt das Vorspiel eine ebenmäßig sich steigernde Schilderung entfesselter Naturkräfte. Bald vernehmen wir durch das aufgeregte Tosen in den Posaunen Donners Ruf, fein aus der letzten „Rheingold"-Szene bekanntes gebieterisches: „Heda! Heda! Hedo!"



mit dem er das Gewölk um sich ballt — seines Hammers dröhnenden Schlag. Endlich der Höhepunkt mit dem Niederzucken des verderbenbringenden Blitzstrahles (tiefes A in Kontrabaß-Tuba, zwei Pauken), dann das erneute Wetter-

leuchten und Flimmern. Aber schon ist des Ungewitters Macht gebrochen, nur noch Sturm und strömender Regen (Motiv 1) sind als Nachzügler übriggeblieben. Und in diesem Aufruhr der Natur irrt ein Mensch in rastloser Flucht durch den Wald, Siegmund, der Wälsungensproß, von feindlichen Sippen verfolgt.

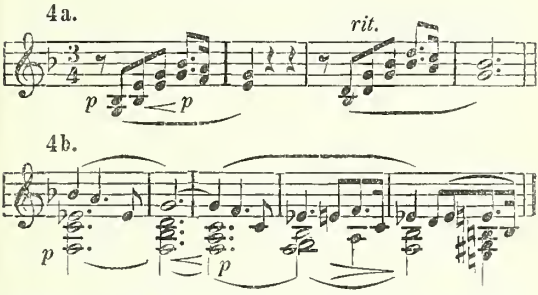
Erster Aufzug: Vom Unwettermotiv löst sich das des ermatteten Wälsung los (3a); verlor er doch die Kräfte im tobenden Aufruhr des Gewitters und bricht nun kraftlos am Herdfeuer der Hütte Hundings zusammen:



Das Motiv 3a ist mithin unmittelbar aus Motiv 1 gewonnen. Mit welch musikalischer Logik der Tondichter weiter verfährt, zeigt das Beispiel 3b mit der Umbildung des Unwettermotivs (1) zum Ausdruck sanften Lenzeshauchs, wie er später das Lied: „Winterstürme wichen dem Wonnemond" einleitet. Hier, wie auch in 1, sei auf den bereits bei dem Rheingold- und Freiamotive erwähnten lebensvollen Aufschlag als Merkmal der Aktualität und Bewegung hingewiesen. — Die Motive des Unwetters (1) und des ermatteten Wälsung (3a) lösen sich eine Zeitlang ab, während Siegmund („Weff' Herd dies auch sei, hier muß ich rasten!") bewußtlos zusammengebrochen ist.

Sieglinde erscheint. Sie hat kein eigentliches persönliches Motiv, da sie, sofort beim Eintritt, des scheinbar tot

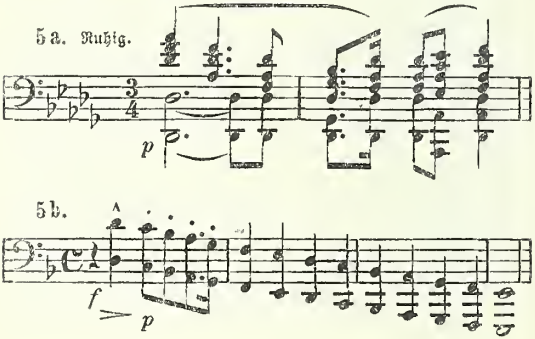
hingestreckten Fremden ansichtig, tiefes Mitleid (4ª) empfindet, das später die Brücke zur Liebe (4ᵇ) bildet:



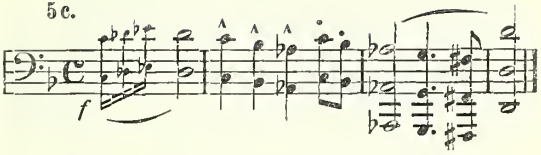
Zunächst mischt sich natürlich das Motiv des ermatteten Wälsung (3ª) mit dem des Mitleids (4ª). Hier muß sie als Weib helfen, dem das Mitgefühl mit dem Leid andrer zur zweiten Natur ward, sogar durch ihres eignen Lebens Gestaltung zu stärkerer Betätigung reizt, als bei normalen Frauen. Allein aus jenem gemeinsamen Leide heraus, das sie einander aus den Augen lesen, ersteht auch das Sehnen nach endlicher und gemeinsamer Daseinsfreude, nach einem Sonnenstrahl des Glücks auf den düstern Lebenspfad, und sei es auch nur für eine kurze Weile. So wandelt sich das Mitleid (4ª) in Liebe (4ᵇ), die mit dem milden Lichte ihrer Annäherung überstandene Not schnell vergessen läßt und die Seelen mit süßer Selbsttäuschung erfüllt. Instrumentalmusik als tönender Erläuterer und stumme mimische Aktion feiern hier wahre Triumphe einer ergreifenden und unmittelbar zwingenden Wirkung. „In beiden gelangt", wie Porges sagt, „ein im tiefsten Grunde der Seele wie schlummerndes Gemütsleben zum Ausdrucke, das eben im Begriffe ist, ins Bewußtsein überzutreten. Noch hat die Macht herzbezwingender Leidenschaft nicht den Willen der handelnden Personen

bewältigt; sie gibt sich daher nicht durch das alles offenbarende Wort kund, sondern dringt nur wie unwillkürlich durch den Blick des Auges und den seelischen Ausdruck des Antlitzes hervor." — Diese Art musikdramatischer Behandlung wendet sich mit neuen, erhöhten Anforderungen an die Darsteller, die im Gegensatz zu den Helden der alten Oper sehr geschickte Schauspieler sein und von der marionettenhaften Schablone der üblichen Akteur-Manieren sich vollständig lossagen müssen.

Bei Siegmunds Frage, wer ihn labte, beachte man im Lento den zögernden, fast stockenden Fortschritt des musikalischen Flusses, schon ein Zug von Hundings herrischem und brutalem Wesen, das lastend auf dem Gemüte dieser Frau liegt und den heißen Drang, mitteilend das Herz zu erleichtern, zurückdämmt. — Siegmunds Erzählung von seinem Leide bringt („Waffenlos bin ich") das Motiv seines Siechtums (3c); bei: „Gering sind sie, der Rede nicht wert" findet man eine Hindeutung auf die Abstammung des Wälsung von Wotan, die im Auftauchen des aus „Rheingold" bekannten, feierlichen Wotan- oder Walhallmotives (5a) Ausdruck erhält:

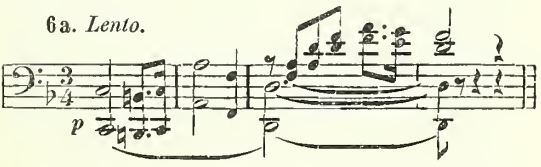


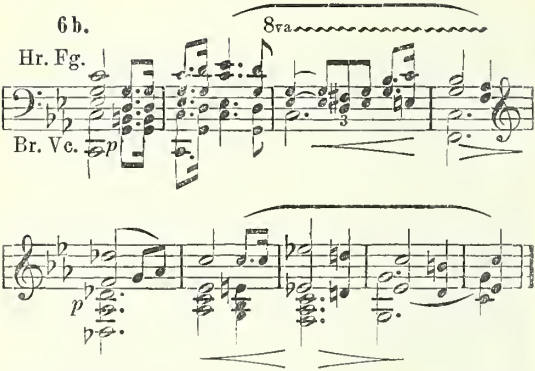
5c.



Bald aber ringt sich als Sieger im Widerstreit der Gefühle Sieglindes Mitleid (4a) durch, sie reicht dem Gast das gefüllte Methorn zum Willkommengruß; wie sie einander in die Augen schauen, verrät die starke Erschütterung den endgültigen Übergang des Mitleids zur Liebe (4b). In dem Augenblicke, wo der Gast sich weiter zur Flucht wenden will, um nicht Unheil mit seiner Person ins Haus zu bringen, und Sieglinde in heftigem Selbstvergessen bekennt, daß das Unheil hier schon eine Heimstätte gefunden habe, ist durch die aufgedeckte Gleichgestaltung des Schicksals beider auch deren Liebesbund besiegelt. Und das, was Handlung und Wort noch nicht aussprechen dürfen, die gemeinsame Abstammung aus dem Heldengeschlechte der Wälsungen, deutet nunmehr bereits die Musik an. Zwei Weisen sind es, die Wagner Wotans Lieblingsgeschlecht und der Tragik seines Lebensgeschicks widmet: das Motiv des Liebesleids der Wälsungen (6a) und ihr Heroenthema (6b)

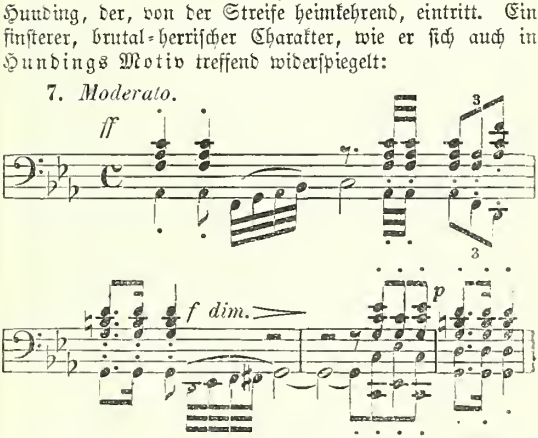
6a. *Lento.*





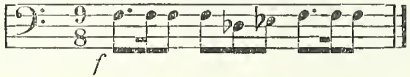
Zunächst werden wir nur mit dem Liebesleidmotive (6ª) bekannt gemacht, wie es das Mitgefühl (4ª mit 6ª verwoben) wachrief. Dem Heroenthema (6ª) begegnen wir erst später in der Erzählung Siegmunds vor Hunding („Nun weißt du, fragende Frau, warum ich Friedmund nicht heiße"). Beide Melodien sind für die weitere Ausgestaltung des „Nibelungenrings" sehr wichtig, namentlich 6ᵇ, weil in ihm die Summe jener Heldenkraft, wie sie einem siegreichen Geschlechte innewohnt, das der Tragik düsteren Geschicks erliegt, zu wundersam rührendem Ausdrucke gelangt. — Das Nachspiel des Orchesters in der Überleitung zur zweiten Szene bringt in meisterlicher Verwebung das Liebesleid- (6ª), Mitleid- (4ª) und Liebesmotiv (4ᵇ): Im stillen Dulden fühlen Siegmund und Sieglinde sich eins als Sprossen desselben Heldengeschlechts, tiefes Mitgefühl erschloß den Quell der Liebe, die mit ihrer Hingabebereitschaft Leid und Mißwende zu verscheuchen strebt und nur einer leichten Anregung bedarf, um beide von dem stillen Einverständnis zur offenen Betätigung übergehen zu lassen.

Zweite Szene: Und dieser letzte Anstoß erfolgt durch Hunding, der, von der Streife heimkehrend, eintritt. Ein finsterer, brutal-herrischer Charakter, wie er sich auch in Hundings Motiv treffend widerspiegelt:



Da ist alles wuchtende Kraft und unwirsch polternde Art, sich zu geben, zugleich etwas Lauerndes und Mißtrauisches. Die musikalische Schilderung folgt nun streng dem Texte und paßt sich ihm in jeder Wendung aufs engste an. Sieglinde erklärt die stumme Frage des Gatten nach der Herkunft des Fremdlings: Not (1) trieb ihn ins Haus. Hunding übergibt ihr zu seinem Motiv (7) die Waffen zur Bergung, man läßt sich am Tische nieder. Das Mitleid (4^a), das nach der geschäftigen Fürsorge für den Gast bei Sieglinde deutlich die tiefere Neigung (4^b) verrät, macht Hunding noch argwöhnischer. Er entdeckt die ähnlichen Gesichtszüge der beiden Wotanskinder. Neben dem Motive des Speers Wotans (5^b) finden sich Bruchstücke des Heroenthemas (6^b) und Hundingmotivs (7). Siegmunds kurze Erklärung: „Durch Wald und Wiese, Heide und Hain, jagte mich Sturm und starke Not!“ begleitet naturgemäß Motiv 1, Hundings Aufschluß

über sich und seine Sippen Motiv 7. Nun mag der Fremde durch Nennung seines Namens und seiner Schicksale dem Gastfreunde mit gleicher Offenheit dienen. Siegmunds Erzählung leitet das Liebesleidthema der Wälsungen (6a) schwermütig ein, nachdem ihn zuvor Sieglindes Blick mit liebendem Mitleid (4a und 4b) zum Bericht aufgefordert hat. Im Eingang steht eine aus dem Hundingmotiv (7) gebildete Fanfare; war es doch die Sippe Hundings, die das Wolfsnest plünderte, die Mutter tötete und die Schwester hinwegschleppte, während Siegmund an Wälses Seite zur Jagd gezogen war. Die Erwähnung des Vaters bringt das Walhallmotiv (5a) und deutet damit auf die Abstammung der Wälsungen von Wotan hin. Dann gewinnt die Liebesweise (4b) immer mehr Geltung. Zur lebhaften Ausmalung des Kampfes benutzt der Tondichter den Rhythmus des aus der Nibelheimszene des „Rheingold" sattsam bekannten Schmiedemotivs:

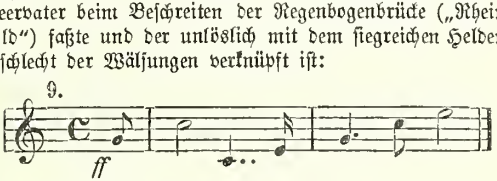
8. 

flicht ferner Bruchstücke aus dem Unwetterthema (1), vom Siechtumsmotiv (3a), Liebesleid (6a), Mitleid (4a) ein und lenkt am Schlusse in das große Heroenthema der Wälsungen (6b) über, das hier zum erstenmal als Fazit all der geschilderten Mißwende einem Epiloge gleich erklingt. Dieser epilogischen Bestimmung bleibt es auch fernerhin treu. Wir hören es wieder in seiner schönheitsvollen Tragik beim Tode Siegmunds und Siegfrieds! Im fünften Takte zeigt es mit der dolcissimo-Wendung nach Des-dur die Erkennung der Geschwister als Wälsungensprossen.

Hunding weiß genug. Sein Haus birgt den grimmsten Feind, den ihm zur Blutrache und Sühne für gefallene Sippen ein günstiges Geschick waffenlos in die Hände lieferte. Das Hundingmotiv (7) tritt wieder die Herrschaft an, als er dem Gaste finster drohend das Unheil verkündet; es bleibt

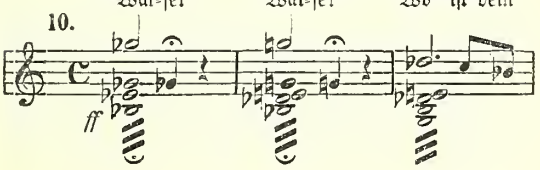
auch bis zum Schlusse der Szene in fortwährender Aktion. Nur in dem kurzen Orchesterzwischenspiele, während Sieglinde unschlüssig steht und nachsinnt, wie dem Armsten zu helfen sei, bis endlich Mitleid und Liebe sie an das rettende Schwert gemahnen, das Wotan-Wanderer einst in den Stamm der Esche stieß, wird das starre Hundingmotiv (7) durch die Motive 4^a und 4^b abgelöst, denen sich die glänzende Schwertfanfare (9) untermischt, jener Wotangedanke, den Heervater beim Beschreiten der Regenbogenbrücke („Rheingold") faßte und der unlöslich mit dem siegreichen Heldengeschlecht der Wälsungen verknüpft ist:

9.

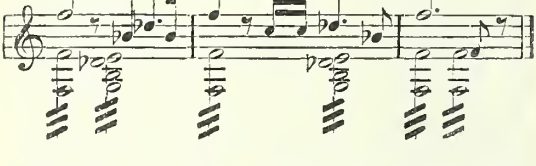


Dritte Szene: Siegmund ist allein am verglimmenden Herdfeuer. Sorglich nahm sein Feind die Waffen an sich, um am nächsten Tage gerüstet dem Wehrlosen zu begegnen. Im Vordergrunde der Reflexion des Helden steht noch Hunding; der Rhythmus seines Motivs (7) durchzieht wie eine düster drohende Macht die musikalische Eingangsschilderung der Szene. Und neben den in Waffen Strotzenden stellt die lebhafte Phantasie die hehre Frau mit ihrer dem Mitleid entsprossenen Liebe (4^b) für Siegmund. Ist dieses traurige Dasein nicht lebenswert um Sieglindes willen? In wilder Verzweiflung stößt Siegmund den Ruf nach einem starken Schwerte aus, das im Sturme er schwänge:

10.



Schwert? Das starke Schwert, das im Sturm ich schwänge?

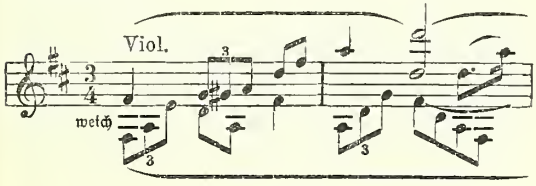


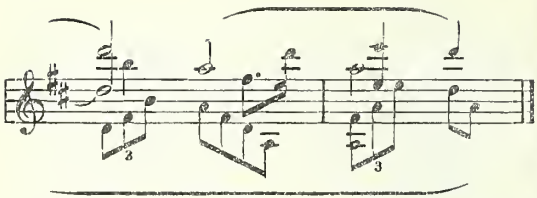
In diesem Augenblicke bricht die Glut des Herdfeuers zusammen, ihr heller Schein fällt auf den Eschenstamm, in dessen Rinde jetzt der Knauf des Schwertes deutlich sichtbar wird. Zur Flimmerbewegung der Violinen bricht die Schwertfanfare (9, Trompete) hindurch und verleiht von nun an dem ganzen Monologe die charakteristische Signatur. Die ersehnte Waffe weist eine höhere Macht im Augenblick schlimmster Not — gleißendes Licht fiel in das nächtliche Dunkel der Trübsal! Bei Siegmunds Worten: „Selig schien mir der Sonne Licht", finden wir ein Analogon zu Wotans Freude („Walküre", III. Aufzug: „Wenn kindisch lallend der Helden Lob"), als er Brünnhildes Trostes in Tagen des Glücks gedenkt. Siegmund als Wotanssohn nimmt dieselbe Äußerung innerer Seligkeit für sich herüber. Am Schlusse (das Herdfeuer ist gänzlich erloschen) steht dann in den Bässen noch einmal der Rhythmus des Hundingmotivs (7), wie zum Handeln drängend. Da tritt Sieglinde in den Saal. Betäubende Würze mischte sie in Hundings Trank; der Feind schläft. Zeit ist's zur Flucht! Die Waffe, die für Siegmund bestimmt ist, wird sie ihm zeigen.

Sie berichtet von der traurigen Hochzeit mit Wotan-Wanderers Eintritt (Walhallmotiv 5[a]), von dem Stahl (9), den er in der Esche Stamm stieß. Die Erzählung Sieglindes bildet eine ebenmäßige Steigerung der Leidenschaftlichkeit, weil sie wohl fühlt, daß sie hier den „heiligen Freund" gefunden hat, dem Wotan sein Schwert bestimmte, den Hel-

den, den ihr Arm liebend umfangen wird. Die Schwertfanfare 9 („O, fänd' ich ihn heut'!") wird zur Jubelweise. Vergessen alles Leid, alle Qual! Die seligste Frau hält nun der Freund, dem Waffe und Weib bestimmt sind, im Arm. — Aus den Rhythmen der Flucht und Bedrohung durch feindliche Elemente und Menschen, aus der tieferschütternden Klage um das Heldengeschlecht der Wälsungen wächst ein blühendes musikalisches Gerank empor. Breit rollen die aufgelösten Harfenakkorde dahin, die Tür springt auf, der holde Liebesfrühling drang ein, des Schicksals eisige Stürme brechend und mit mildem Odem die Zwei umkosend. Aus dem Motiv des Unwetters (1) ist sanftes Lenzessäuseln (3^{b}) geworden, das zu triolischer Begleitung auf und niederwogt. Zu ihm stimmt Siegmund den Sang an: „Winterstürme wichen dem Wonnemond", der reine Liedform zeigt und im dramatischen Gefüge wie eine lyrische Episode anmutet. Allmählich nimmt die Weise freiere Formen an und bezieht („zu seiner Schwester schwang er sich her") das Liebesmotiv (4^{b}) ein. Der Wechselgesang beginnt und beansprucht in seiner außerordentlich rapiden Entwicklung eine immer breitere, motivische Basis. Liebes- (4^{b}), Walhall- (5^{a}), Freia- (11), Heroenmotiv (6^{b}) u. a. finden sinnfällige Verwendung. Das Motiv der holden Jugendspenderin Freia, zugleich auch das Motiv göttlicher Schönheit, aus „Rheingold" bekannt, ist das folgende:

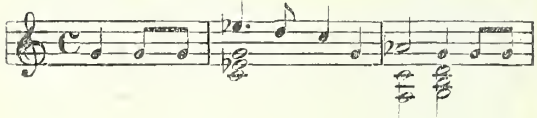
11. Langsam.



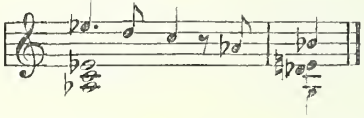


Siegmund ist aufgesprungen und hat mit nerviger Faust den Knauf des göttlichen Schwertes umspannt. Heiligster Minne höchste Not verleiht ihm Riesenkräfte. Das Entsagungsmotiv:

12. Nur wer der Min-ne Macht ent-sagt, nur wer der



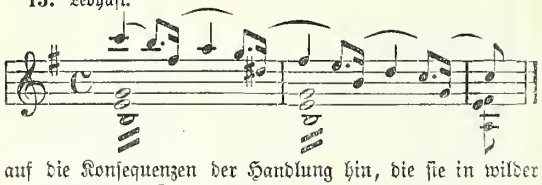
Lie-be Lust ver-sagt.



zu dem einst Alberich beim Raube des Goldes der Liebe fluchte und damit der Minne Macht entsagte, tritt hier bedeutsam in den Vordergrund. Wolzogen glaubt die Beziehungen zwischen der musikalischen und dramatischen Logik so erklären zu können: „Die Geschwister, die sich nun erkennen, sind ja Wälsungen und Wotanskinder; daß sie trotz ihrer Geschwisterschaft sich ehelich verbindend retten wollen, ist göttlicher Beschluß: und ein Götterschwert wird ihnen, selbst

göttlichem Vertrage zuwider, als Schutz verliehen für die höchste Not ihrer Schuld. Auf dieser schuldbefleckten Liebe lastet Alberichs Fluch, der auch die gegen ihn geschaffene, trügerische Gottesgabe des Schwertes zerbrechen wird. Indem Siegmund mit übermenschlicher Kraft gottentsprossener Liebeslust das Schwert dem Stamme entzieht, um sich wehrhaft gegen Schicksale und Urgesetz in Streit zu stellen, da weiht er sich selber dem Tode und somit dem tragischen Zwange der Liebesentsagung. Deshalb begleitet das Entsagungsmotiv diesen Gewinn des Schwertes, das symbolisch für Wotans Helden an Stelle des Goldsymbols getreten ist, wie jenen ideell parallelen Raub Alberichs zu den Worten: ‚heiligster Minne höchste Not' mit seinen tiefererschütternden Klängen."... „Notung! Notung! So nenn' ich dich Schwert!" bringt den Schwertruf (10), dem wir später in „Siegfried" wieder begegnen werden, als Jung-Siegfried aus Notungs Splittern das Götterschwert aufs neue schweißt. — Jetzt hat Siegmund mit gewaltiger Kraft Notung aus des Stammes Scheide gezogen. Im fortissimo braust die Schwertfanfare (9) dahin, um mit der jähen Wendung von C- nach E-Dur die mit der Heldentat verbundene Aufwallung hingebender Liebesseligkeit auszudrücken. Zu den Klängen des Heroenmotivs (6^b) gibt sich der Erringer des Schwertes als Siegmund, der Wälsung, zu erkennen. Als Brautgabe bringt er den siegreichen Stahl. In dem wilden Ansturm der Gefühle (4^b, 9) nützt auch die Entdeckung Sieglindes als Schwester Siegmunds nichts. „Braut und Schwester bist du dem Bruder, so blühe denn Wälsungenblut!" Damit hat das Geschwisterpaar der Wälsungen gegen die Weltordnung doppelt verstoßen: Sieglinde ist die Gattin Hundings und die Schwester Siegmunds, ihre Hingabe an Siegmund bedeutet den Bruch ehelicher Treue und Blutschande. Hierin liegt ihre tragische Schuld. Schon in der Ableitung zum ersten Aufzuge deutet das mit dem Liebesmotiv (4^b) verwobene Fluchtmotiv:

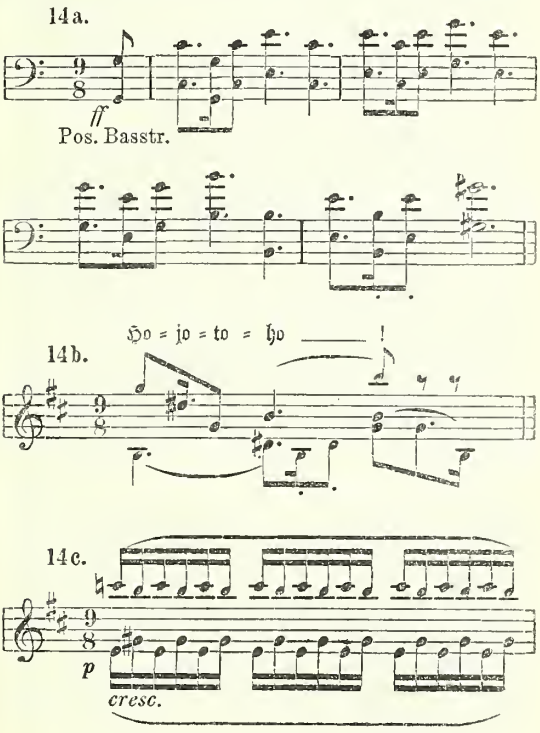
13. Lebhaft.

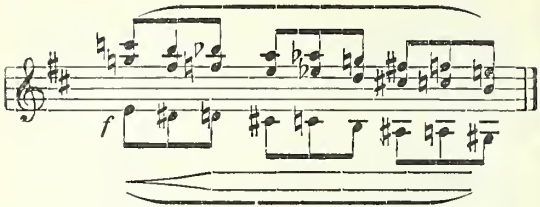


auf die Konsequenzen der Handlung hin, die sie in wilder Hast unstet von Ort zu Ort jagen.

Zweiter Aufzug: Das Vorspiel überbrückt die Lücke in der Handlung, welche die Flucht des liebenden Geschwisterpaares schildert. Führer auf dieser Flucht ist Notung, das starke Schwert. So eröffnet auch, fanfarenartig erweitert, das Notungmotiv (9) die Einleitung fortissimo, um dann dem Fluchtmotive (13) Platz zu machen. Die Heftigkeit der Akzente läßt auf die mühevollen, verschlungenen Pfade und auf die hundert Hindernisse schließen, die sich den Fliehenden entgegenstellen. Und doch deutet das späterhin neben dem Fluchtmotive auftauchende Liebesmotiv (4^b) darauf hin, daß sie ihre zärtliche Zuneigung und das Glück des gegenseitigen Besitzes selbst in der Zeit des Elends und der Not reich entschädigt. Zwanzig Takte vor dem Übergang zur ersten Szene ballt sich das Fluchtmotiv (13) von neuem fest zusammen, fast bedrohlich erklingt sein daktylischer Rhythmus im normalen Abstieg und zugleich in der Gegenbewegung; dazu hören wir in Tuba und Pauke das scharf skandierte Hundingmotiv (7). Der Verfolger ist also den Flüchtigen auf den Fersen, seine Sippe und die Rüden treiben das Paar immer mehr in die Enge. Da zeigt sich ein dem Flucht- und Schwertmotiv innig verwandtes neues Thema, das Walkürenmotiv (14^a), dessen Eingreifen in die musikalische Schilderung die tröstliche Gewißheit gibt, daß Siegmund und Sieglinde noch Hilfe winkt. Heervater selbst sinnt auf Rettung, und die Mittlerin soll Brünnhilde, die Lieblingswunschmaid Wotans, sein.

Erste Szene: Hier zunächst die beiden wichtigen neuen Themen, die gleich im Beginn des Aufzugs stehen, das Walkürenmotiv (14a) und der Schlachtruf der Walküren (14b und 14c):

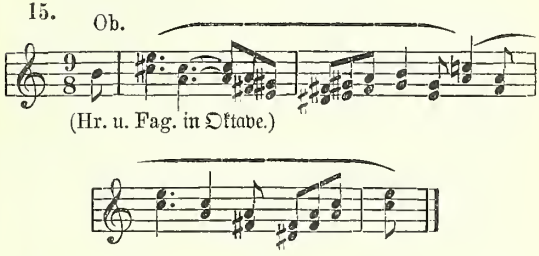




Brünnhilde nimmt den Befehl Wotans entgegen, daß sie dem Wälsung den Sieg küren soll. Ihr wildes „Hojotoho!“ (14b) mit dem sich anschließenden Orchesternachspiel (14c) schildert die Wallüre jauchzend in ihrem Element: Auf flüchtiger Wolke sollen sie Roß und Sturm zur Walstatt tragen. Indessen hält sie auf hoher Felsspitze an, um Heervater zu melden, daß Fricka, die Gattin, mit dem Widdergespann (staccato-Triolen; die Schläge ihrer goldenen Geißel bezeichnen kurze Zweiunddreißigstelläufe) naht. Zornig fährt sie heran; in solchem Strauße streitet die Wunschmaid nicht gern. Noch einmal läßt sie ihren Schlachtruf (14b) erschallen, noch einmal rieselt ihr wildes Lachen in den chromatischen Terzsexten nieder, dann sieht sich Wotan allein der erzürnten Gattin gegenüber, da Brünnhilde in dem Felsgebirge verschwunden ist.

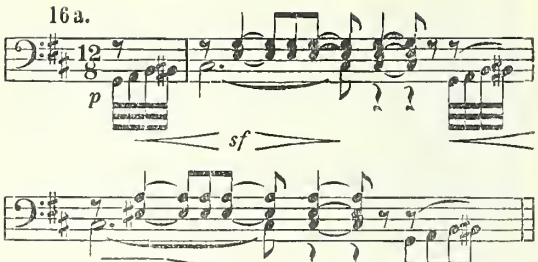
Fricka, die Schützerin der Ehe und Familie, hat den Ehebruch und die Blutschande des Wälsungenpaares erfahren; die Opfer Hundings fordern die Unterstützung des Hintergangenen heraus, sie verlangt von Wotan als Sühne Siegmunds Tod, den naturgemäß der Gott zunächst verweigert, weil er in Siegmund den freien Helden gefunden hat, dessen er dringend bedarf, und durch dessen Preisgabe er sich selbst vernichten würde. Aber Fricka zeigt sich unerbittlich. Ihr Blick reicht nicht so weit, wie der Heervaters. Von der Zurückgewinnung des Ringes und der Errettung Walhalls will sie nichts wissen. Die erregte Aussprache verflicht

eine große Anzahl bekannter Themen: „Ich vernahm Hundings Not“ bringt das Hundingmotiv (7), Wotans Verteidigung der Geschwisterliebe das Liebesmotiv (4b). Ein stark anschwellender, die fassungslose Erregung Frickas kennzeichnender Lauf leitet ihren Zornesausbruch ein: „So ist es denn aus mit den ewigen Göttern!“ Später bei Erwähnung Siegmunds als Gewinner des Ringes und Erretter Walhalls kommen Flucht- (13), Schwert- (9) und das bedeutsame Motiv des Ringes:



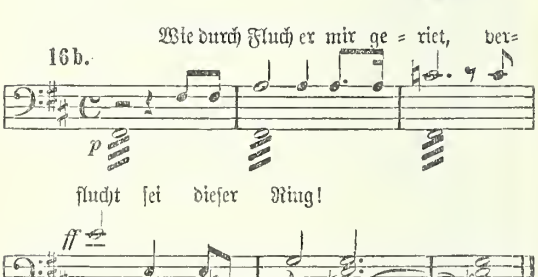
zur Geltung, endlich wird im gemessen durchdringenden Speermotive (5b „dem Gott doch zu wirken verwehrt“) auf die Ohnmacht des durch Verträge gebundenen Wotan hingewiesen. Aus dem Speermotiv entwickelt sich weiterhin („Siegmund gewann es sich selbst in der Not!“) das Unmutmotiv Heervaters (5c), das ja, wie schon früher erwähnt, eine direkte Folge seiner Unfreiheit durch die Runen ist, die seines Speeres Schaft trägt. Alles dringt auf Wotan wider seines Herzens heißen Wunsch ein, selbst Fricka, die mit ihrer Forderung an der Vernichtungsarbeit gegen die Lichtalben teilnimmt („der dir als Herren hörig und eigen“). Diese vernichtende Rachearbeit der Nibelungen (16a) und die Wirkungen des furchtbaren Ringfluches Alberichs (16b):

16a.



Wie durch Fluch er mir ge = riet, ver=

16b.



flucht sei dieser Ring!

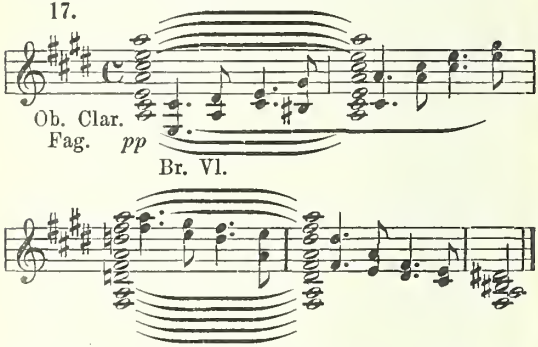
sind es, welche die Lichtalben mehr und mehr in ihrem Besitzstande bedrängen und aus deren eignen Reihen Werkzeuge wählen. Immer stärker bäumt sich der Unmut (5c) in Wotan auf. Das Schwertmotiv (9) tönt dazwischen. Von der Höhe herab erklingt wie ermutigend für den fast geschlagenen und überwundenen Gott das Walkürenmotiv (14a) und der Schlachtruf (14b, 14c). Brünnhilde erscheint mit ihrem Roß, fertig für den Ritt zur Wal. Sobald sie Fricka's

ansichtig wird, bricht ihr Jauchzen jäh ab; still geleitet sie Grane zur Höhle. Sehr ernst und unter Aufbietung von großem Pathos (feierliche Triolen der Begleitung) verlangt Fricka, daß Brünnhildes Schild heute die heilige Ehre der Gattin Wotans beschirme. Zum Vertragsmotiv (5b), das bald stockend und wie zersplittert in das Unmutmotiv (5c) übergeht, leistet Wotan ihr den Eid. Befriedigt fährt sie von dannen, während der Gott in ohnmächtiger Verzweiflung und grimmem Zorne zurückbleibt.

Zweite Szene: Noch schwerer als das Versprechen an Fricka, fällt es Heervater, seiner Lieblingswunschmaid gegenüber mit dem Widerruf des kurz zuvor gegebenen Befehls die eigne Schwäche und Machtlosigkeit einzugestehen. Furchtbar bricht sich seine Erregung (5c) Bahn. „O heilige Schmach!" leitet Alberichs Fluch (16b) in grellen Dissonanzen ein. So rächt sich die Berührung mit dem Ringe! In wundervollem Gegensatze hierzu steht die aus dem Freia- (11) und Liebesmotiv (4b) gewonnene Besänftigungsmelodie der Baßklarinette auf dem ruhenden Orgelpunkte; Brünnhilde tritt als Tröstende an Wotan heran. Allmählich nur verliert sich der Unmut (5c) Heervaters bei der langen Erzählung, die zunächst sich dem reinen Sprechgesange zuwendet und dem Orchester die motivische Andeutung überläßt. Da hören wir das Ringmotiv (15 „Den Ring den er schuf, entriß ich ihm listig"), das Walhallmotiv (5a „mit ihm bezahlt' ich Walhalls Zinnen"), das Motiv sorgenvollen Unmuts (5c „da verlor' ich den leichten Mut"). Bei Erwähnung Brünnhildes, der Tochter Wotans und Erdas, wie ihrer acht Schwestern, der Walküren, nimmt die musikalische Diktion festeres Gefüge an; das Walkürenmotiv (14a) mit seinen straffen Rhythmen scheint die erlahmenden Kräfte von neuem zu sammeln. Walhalls Saal (5a) füllte sich mit den Scharen kühner Kämpfer, welche die Wunschmädchen auf der Wal kiesten. Aber ein andres ist's, wovor die Wala den Obersten der Götter warnte; düster und bedrohlich meldet sich das aus der letzten

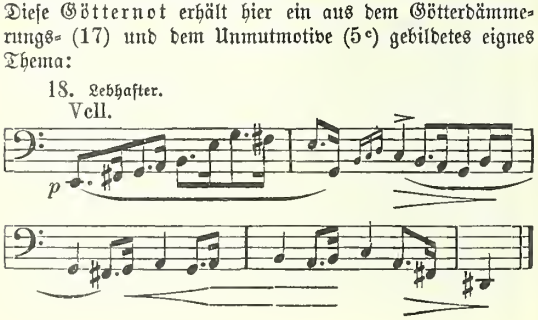
„Rheingold"-Szene bekannte Götterdämmerungsmotiv das ja zugleich das Motiv Erdas und der Nornen ist:

17.



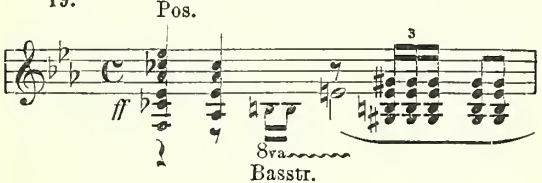
Alberichs Heer bedroht die Lichtalben mit dem Ende, wenn der Nibelung den Ring (15) zurückgewinnt. Fafner hütet ihn; ihm kann der durch Vertrag gebundene Gott (Motiv 5^{b} pp staccato in der Wiederholung aufschreitend) das Kleinod nicht nehmen. Daher seine harte Not und die der Ewigen! Diese Götternot erhält hier ein aus dem Götterdämmerungs- (17) und dem Unmutmotive (5^{c}) gebildetes eignes Thema:

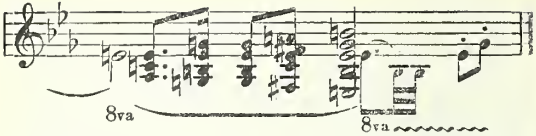
18. Lebhafter.



Es wird nunmehr Herr der Situation in zahlreichen Flexionen, sich verdichtend und bedrohlich anwachsend, bis die Erwähnung Siegmunds, des Sohnes, an dessen Seite er wild die Wälder durchschweifte, mit dem Motiv des ermatteten Wälsung (3a) wieder für kurze Zeit zum reinen Sprechgesange führt. Das schlimme Bekenntnis vom Eide an Fricka muß zum Vorschein kommen, so sehr sich Wotans Zorn (5c) dagegen aufbäumt. Er berührte Alberichs Ring (15), der Fluch (16b), der an dem Golde haftet, übertrug sich auch auf ihn; was er liebt, muß er vernichten. Auf dem starren Fis der Bässe erhebt sich düster das Fluchmotiv Alberichs (16b); neben ihm steht in erschütternder Ironie die Schwertfanfare (9). Das erlösende Schwert ist da, und der Fluch treibt Wotan zur Vernichtung des einzigen Retters von Walhall! Wild und leidenschaftlich sind seine Verzweiflungsausbrüche, bis sie mit den Worten: „Nur eines will ich noch: das Ende!" tragisch ableiten. Aus dem pp C-Moll-Akkord steigt das Götterdämmerungsmotiv (17) auf: „Für das Ende sorgt Alberich!" Die unruhigen, synkopierten Rhythmen, welche die Rachearbeit der Nibelungen (16a) versinnbildlichen, begleiten seine Enthüllungen über Hagen, den Sohn Alberichs, als Frucht des Hasses, die eine vom Nibelung durch Gold gezwungne Frau im Schoße hegt. Mit bitterem Grimme richtet sich der Gott empor: „So nimm meinen Segen, Nibelungensohn!" Dieser „Nibelungen-Segen" enthält das verzerrte Walhallmotiv (5a):

19.



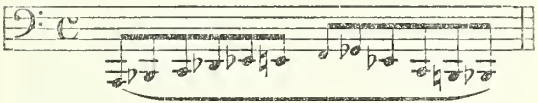


Groß ist die Not, und der durch Verträge gebundene Gott muß den Feinden dienen, indem er seine einzigen Retter vernichtet. Darum behaupten sich die Motive 19 und 5^b neben dem Unmutmotive (5^c) bis zum Schlusse der Szene. Hier lenkt die Walkürenweise (14^a) die Aufmerksamkeit auf die zurückbleibende Brünnhilde, die trauriger Pflichterfüllung entgegensieht: „Siegmund falle!" Ausdrucksvoll meldet sich während ihres Sinnens das Liebesleidthema der Wälsungen (6^a), auch Ansätze der Liebesweise (4^b) treten auf. Die böse Not der Lichtalben (19) beschwört all' das Unheil herauf.

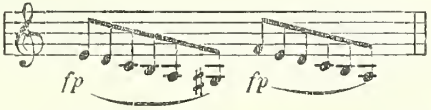
Dritte Szene: Das einsetzende Fluchtmotiv (13) in seiner starken Steigerung, verwoben mit dem Liebesmotive (4^b), kündigt das Nahen des von Hunding verfolgten Liebespaares an. Todmatt und von der Hast des Umherirrens erschöpft, aber gleichwohl in Liebe füreinander aufgehend! So behalten neben dem Fluchtmotive (13) auch weiterhin die Liebesthemen die Oberhand; sie durchziehen die wirren Phantasien Sieglindes. Ein wundersames Doppelgefühl streitet in ihrem Herzen. Sie fühlt sich dem Bruder gegenüber als Verworfene, ohne in dem Gefühle der ersten, sie überhaupt im Leben ergreifenden Liebe bei der drängenden Eile der Flucht Zeit zu finden, sich auf das Verbrecherische der Geschwisterliebe zu besinnen. Nur eine allgemeine, dem instinktiven weiblichen Zartgefühl entspringende Empfindung sagt ihr, daß sie es sei, die an Siegmund sündigt, die ihn in ihre Strafwürdigkeit mit hineinzieht. Daraus spricht aber zugleich wieder die selbstlose Liebe, die alle Schuld, vornehmlich auch die des andern, auf die eignen Schultern zu neh-

men bemüht ist. Hunding gegenüber weiß sich Sieglinde schuldlos. Sie motiviert das mit dem Zwang, unter dem sie den Ehepakt (daher das Vertragsmotiv 5♭) schloß; für sie ist ein unter solchen Vorbedingungen geschlossener Bund nichtig, und sie stellt sich damit kühn über die Götter, indem sie einen erzwungenen Vertrag nicht für bindend erachtet. Überall leuchtet in lebenswarmen Farbentönen ihre Liebe (4♭) hindurch; „Schande bring' ich dem Bruder, Schmach dem freienden Freund!" leitet zum Heroenthema der Wälsungen (6♭) über. Siegmund weist auf Notung (9), den unbezwinglichen Stahl, hin, der des Gegners Herz zermagen soll. Schon hört man dumpf die Hörner Hundings (7), die Gefahr naht und steigert die ohnehin schon hochgradig fieberische Erregung Sieglindes noch mehr. Das musikalische Kolorit nimmt immer glühendere Farben an. Ihre Wahnvorstellung wird für sie zur Wirklichkeit. Bei: „Ringsher tönt wütend Getös'" setzen die sogenannten „Verfolgungsfiguren" (Wolzogen) ein:

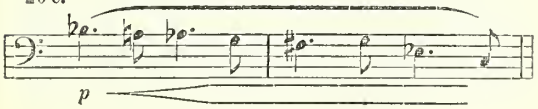
20a.

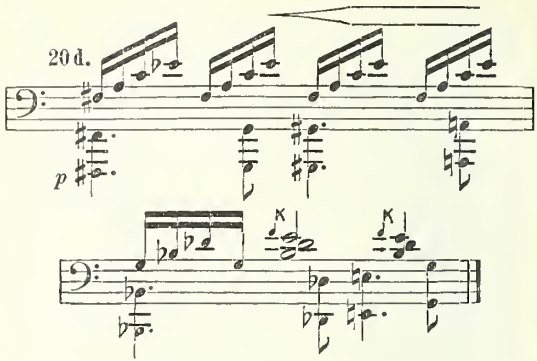


20b.



20c.

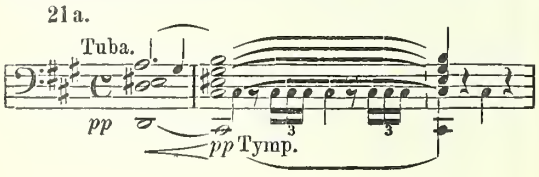


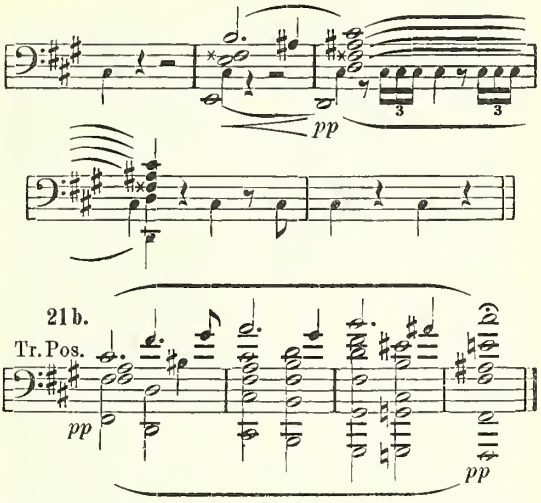


die späterhin noch die verschiedenste Gestalt annehmen und sich bis zur Plastik des wirklichen Ereignisses steigern, als die Fiebernde die Meute Hundings nahen (20 c), die Zähne gierig fletschen (20 d) und Siegmunds Schwert (verändertes Motiv 9) in Stücke zerbrechen zu sehen wähnt. Ohnmächtig sinkt Sieglinde in seinen Armen zusammen, während er sich in liebender Sorge über sie beugt. Innig und schön verklingt das Motiv seiner und ihrer Liebe (4 b) im ppp.

Vierte Szene: Brünnhilde als todverkündende Walküre ist, ihr Roß am Zaume führend, aus der Höhle getreten. Sie erscheint als die von Walvater bestimmte Wenderin des Schicksals; so geht ihrer Mission als Todverkündende (21 b) die Schicksalsfrage (21 a) voraus:

21 a.





Dieſes Motiv 21^a wird im weiteren Verlaufe der Dramen viel angewandt; zumeiſt ſtellt es Wagner unmittelbar vor eine drohende Kataſtrophe, ein hereinbrechendes Unheil, um durch das wehmutvoll ausgeſprochene: „Was nun?“ den Eindruck der Situation beim Hörer zu vertiefen und dieſen ſelbſt zu ernſtem Nachdenken anzuſpornen. Von beſonders ergreifender Wirkung ſind die dumpfen Paukenſchläge, die dem feierlich ſich auflöſenden Akkorde etwas Starres einhauchen, die Unerbittlichkeit des Schickſals. — Brünnhilde kommt als todverkündende Walküre (21^b) von Wotan und Walhall; ſo ſteht vor der wiederholten Schickſalsfrage (21^a) das Motiv 5^a, das auch weiterhin neben 21^a und 21^b ſich behauptet. Im ganzen macht die Klarheit der dramatiſchen und muſikaliſchen Struktur ein Eingehen auf Details

unnötig. Dem Walhallmotiv und den Themen Brünnhildes als Todbringerin stellt sich die rührende Liebe Siegmunds zu Sieglinde (4b) entgegen. Kein Hinweis auf Walhalls Schönheiten und die Wunschmädchen Wotans (hier tritt das Freiamotiv [11] als belebendes Moment zu den feierlichen Themen aus dem Reiche der Ewigen) vermag Siegmund zur Einwilligung in die Trennung von der Geliebten zu bewegen. Er selbst erkennt immer mehr in der Walküre die Repräsentantin jener kalten Schönheit, die jenseits alles menschlichen Mitgefühls steht; darum spinnt er zu seinen Worten: „So jung und schön erschimmerst du mir, doch wie kalt und hart erkennt dich mein Herz" die Todverkündungsweise (21b) aus und sucht mit ihr Walhalls spröde Wonnen in Gegensatz zu seinem fühlenden Herzen (4b) zu stellen. Bestimmt ein grausames Schicksal seinen Tod und seine Trennung von Sieglinde, so wird er selbst durch Notung dem Beschlusse Wotans zuvorkommen und zwei lachende Leben vernichten. Bedrohlich reckt sich das Notungmotiv (9) in Moll empor. Das trügerische Schwert, das ihm als Siegeswaffe verheißen war und dem nun die Kraft genommen sein soll, ist gezückt, um mit der Selbstaufopferung des Wälsungenpaares auch das Band zu durchschneiden, das Brünnhilde mit Wotan verbindet. Dies führt die Wendung herbei. Um des menschlichen Mitleids willen handelt die Walküre im Bewußtsein sie bedrohender, schwerster Strafe gegen Wotans Eid und Befehl: Siegmund lebe mit Sieglinde! Sie wendet beider Los. Auf der Walstatt wird sie den Helden wiedersehen. — Das mit den Verfolgungsfiguren (20) einsetzende Fluchtmotiv (13) deutet auf die Nähe des wütenden Gegners. Der Entscheidungskampf steht bevor. Trotz der bedrohlichen Situation findet Siegmund doch noch Zeit zu zärtlichem Abschied von der in tiefer Ohnmacht schlummernden Frau; mitten in die erregte Schilderung bricht, einem Lichtstrahle aus düsterem Gewölke gleich, das herrliche Liebesmotiv (4b).

Fünfte Szene: War die Handlung der bisherigen Auftritte mit ihren langen Monologen und Dialogen nur spärlich fortschreitend, so drängt sich in der Schlußszene des zweiten Aufzugs, welche die Entscheidung über Siegmunds Geschick bringt, viel zusammen. Zunächst spinnt sich das Motiv 4^{b} als Begleiter des Abschieds Siegmunds von Sieglinde weiter aus und vermischt sich mit dem später in volle Aktion tretenden Schlummermotiv Brünnhildes (25^{a}). Ist es eine Mahnung an die Strafe, die der Walküre harrt? Ist es ein Vergleich zwischen der Wehrlosigkeit beider Frauen im Zustande todähnlichen Schlafs? — Noch einmal durchzieht ein trautes Gedenken an das Einst, da er diese Frau zum Eigentum gewann, Siegmunds Herz, und im piano dolce nimmt das Orchester den Eingang des Frühlings-Liebeslieds („Winterstürme wichen dem Wonnemond") auf. Dann macht die bedrohliche Situation gebieterisch ihre Rechte geltend. Mit dem Motiv 4^{b} und 11 mischen sich die Verfolgungsfiguren (20^{a}). Aber auch das Fluchtmotiv (13) erscheint im thematischen Gefüge, lebhaft gesellt sich das Hundingmotiv (7) hinzu; der Verfolger (20) ist nahe, aber sein harrt des besten Schwertes Klinge (9), geschwungen vom markigen Arm eines Wälsung. Siegmund eilt dem Bergjoch entgegen und verschwindet in wallenden Nebeln. Ein tobendes Unwetter (wie im Vorspiel) bricht mit Donner und Blitz los und weckt Sieglinde aus wirren Träumen. Die Schilderung in der Musik verwendet immer grellere Farben. Dahin braust das Donnermotiv (2), begleitet von den Verfolgungsfiguren (20); Hundings und Siegmunds Stimmen erreichen ihr Ohr; im Gedünst suchen die beiden Feinde einander, ohne sich zunächst zu finden. Wohl wähnt Hunding den Feind waffenlos; doch Siegmund entzog dem Stamme der Esche das Siegesschwert. Im fortissimo spricht die Schwertfanfare (9) ihr gewichtiges Wort zu dem dumpfen Stöhnen des Hundingmotivs (7) in den Bässen. Das sich lichtende Nebelgewölk läßt im fahlen Scheine zuckender Blitze die beiden

Gegner erkennen, die auf der Berghöhe einander gegenüberstehen; neben Siegmund erscheint in blendendem Glanze Brünnhilde (14a), die den Wälsung mit ihrem Schilde deckt und ihm zuruft: „Triff ihn, Siegmund!“ Schon hat der Held das Schwert zum Streiche erhoben, da hören wir Speer- (5b) und Schwertmotiv (9) in Moll scharf zusammenprallen. Wotan ließ Notung an seinem Speer zersplittern, Hunding stößt (glissando-Lauf) dem Unbewehrten seinen Stahl in die Brust, der Held stürzt tot zu Boden, Sieglinde bricht angesichts des furchtbaren Ausgangs, dem sie zusehen mußte, ohne ihn abwenden zu können, mit einem Schrei zusammen. Den düsteren Epilog gibt das Heroenthema der Wälsungen (6b) mit der angefügten Schicksalsfrage (21a) ab. Was soll nun werden? — Die erste, die zu schnellem Handeln schreitet, ist Brünnhilde, Wotans Zornes gewärtig. Zu ihrem Motiv (14a) und den Verfolgungsfiguren (20) hebt sie Sieglinde auf Granes Rücken und verschwindet mit ihr. Dann sinkt die Stimmung wieder zu dumpfer Resignation (21a) herab. Wotan und Hunding sind allein. Der Gott hielt sein Wort (Vertragsmotiv 5b). Vor seinem verächtlichen Handwinken sinkt Hunding tot zu Boden (Zweiunddreißigstel); dann braust das Zornmotiv Heervaters (5c) erregt auf: Wehe Brünnhilde, der Verbrecherin! Unter Donner und Blitz (2, 20) verschwindet Wotan. Das fff ihm nachtönende Motiv der Götternot (18) belehrt uns, wie Wotan in seiner Vernichtung gegen das Liebste, das er besitzt, fortfahren muß und so durchaus unfrei die Lichtalben dem Ende entgegenführt, indem er ihre einzigen Erretter im Wege göttlicher Strafe beseitigt. —

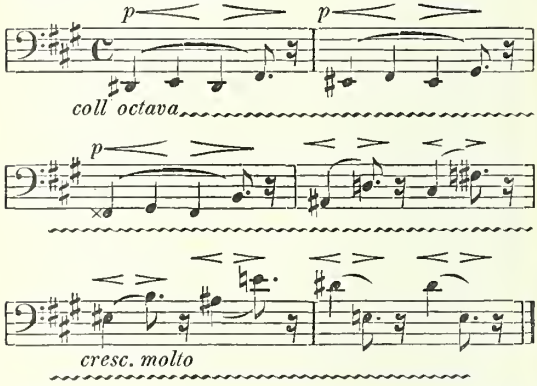
Dritter Aufzug. Erste Szene: Drei der wichtigsten Walkürenmotive haben wir bereits durch Brünnhilde kennen gelernt, das eigentliche Walkürenmotiv (14a), den Schlachtruf der Wunschmädchen (14b) und den Jauchzer (14c). Im wesentlichen wird dieses Material durch die große Walkürenszene auf dem Berggipfel nicht erweitert, wohl aber erhält

namentlich das daktylische Walkürenmotiv (14a) manche Ergänzung und Umbildung (das Stampfen der Rosse darstellend); hinzu kommt eine das Wetterbrausen darstellende, sehr bewegte Begleitfigur, mit dem chromatischen Lachen und Jauchzen (14c) mischt sich das Wiehern der Walkürenrosse. Obgleich die Verlockung, aus diesem Ensemble eine opernmäßige, reinmusikalische Nummer zu gestalten, für Wagner sehr nahe lag, ist er doch den Grundsätzen des Dramatikers treu geblieben. Porges glaubt besonders auf die absolute Neuheit des Stils hinweisen zu müssen, den die Gesänge der Walküren dartun: „Indem der Komponist in gleicher Weise das dramatische Prinzip der größten Freiheit in den Kundgebungen jeder einzelnen Persönlichkeit, wie das auf Einheit der Gesamtstimmung dringende musikalische Prinzip zu seinem Rechte kommen läßt, erreicht er es, daß in seinen Gebilden jede Spur eines bloß schematischen Formalismus vertilgt erscheint und dennoch das Ganze nicht etwa in blinder Regellosigkeit durcheinander stürmt. Jene musikalische Gesamtwirkung der Vereinigung der vollen Fülle des Chorklanges mit dem individuell charakteristischen Hervortreten jeder einzelnen Stimme, die die frühere ‚Oper' meist nur dann zu erzielen vermochte, wenn die Handlung selbst zum Stillstand kam, wird hier bei ihrem ununterbrochenen Fortgang hervorgebracht. Es ist möglich, daß in den Eumeniden des Äschylos die grausen Gesänge der den Muttermörder Orestes verfolgenden Rachegöttinnen einen stilistisch verwandten Eindruck ausgeübt haben." Abgesehen von dem Hinweise auf ihre allgemeine Faktur ist über den Inhalt der Szene nichts zu sagen; sie bleibt überall klar, in der Anwendung des motivischen Materials logisch, zeigt aber bei aller Einheitlichkeit des Baus eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, die in Erstaunen versetzen muß und der Wirkung überall sicher ist.

Brünnhilde erscheint auf schnaubendem Roß mit Sieglinde in hastiger Flucht. Flucht- (13), Götternotmotiv (18)

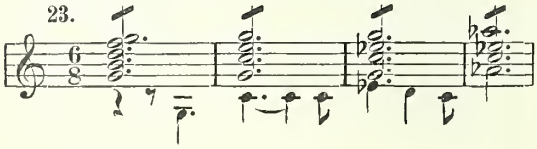
und Verfolgungsfiguren (20) führen sie ein. Wotan folgt ihr bald nach, den Frevel zu strafen. Die stark erregte Schilderung bezieht bis zu dem Augenblicke, wo die Schwestern über die Bergung Sieglindes im Fafnerwalde beraten, keine weiteren Themen ein; dann meldet sich neben dem Ring- (15) das Riesenwurmmotiv (siehe „Rheingold", Nibelheimszene):

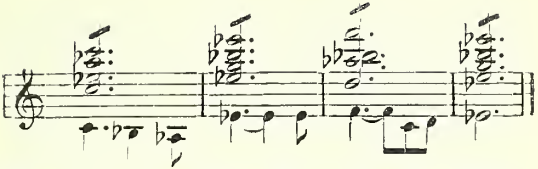
22. Langsam und schleppend.



Brünnhildes verheißungsvolle Worte: „Denn eines wisse und wahr es immer: den hehrsten Helden der Welt hegst du, o Weib, im schirmenden Schoß!" führen das Motiv Siegfrieds, des Wälsungensprosses, ein:

23.



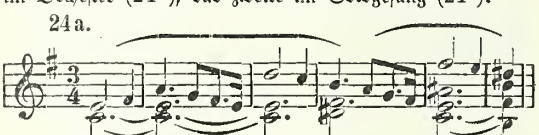


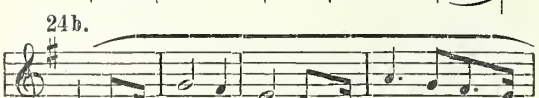
Siegfried ist der Held, der einst Notung neu schweißen wird; daher der Ansatz des Schwertmotivs (9). „Verwahr ihm die starken Schwertesstücken!“ stellt dann die Fanfare (9) neben das Siegfriedmotiv (23), die beiden glänzendsten Themen des „Nibelungenringes“. Aber noch eine andre starke Ähnlichkeit zeigt das Thema 23, nämlich mit dem Fluche Alberichs (16^{b}). Und das ist logisch begründet! Siegfried, der Wälsungensproß, der sich Notung und Ring aus der Freiheit seines Heldentums heraus gewinnt, ist auch der einzige, der den auf dem Golde haftenden Fluch zu überwinden und so Walhall und die Lichtalben vom Untergange zu retten vermag, indem er dafür sorgt, daß der Weltherrschaftsring nicht wieder in die Hände der die Vernichtung der Götter anstrebenden Nibelungen gelangt. — Schon tobt das Unwetter heran, Wotans furchtbarer Zornesruf fordert Brünnhilde zur Rechtfertigung auf; Sieglinde ist mit ihrem Kinde und den Stücken des Notungschwertes in Sicherheit gebracht.

Zweite Szene: Die Musik ist ein Spiegelbild des tobenden Aufruhrs in Wotans Brust. Den bittenden Schwestern, die die Schuldige schirmend umringen, setzt Heervater seinen drohenden Zorn (5^{c}) entgegen, der von nun an vorherrscht, und im Anfang jede Gegenvorstellung niederzuschmettern scheint (Motiv 5^{c} erhält als Erweiterung noch einen trotzigen Appendix). Brünnhilde tritt vor den Erzürnten. Brach ihr Ungehorsam nicht heiligen Vertrag zwischen Wotan und der Walküre? So weisen seine grimmen Drohungen das Vertragsmotiv (5^{b}) als Basis auf, aber überall mit der ausgesprochenen Neigung, sich mit 5^{c} als Ausdruck der Erregtheit

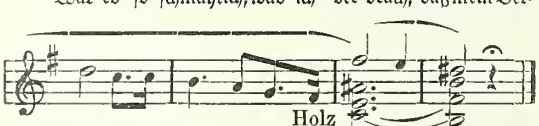
zu mischen. „Aus meinem Angesicht bist du verbannt!“ entscheidet im Sinne von 5[b]. Mit einem Aufschrei bricht Brünnhilde zusammen. So herber Strafe war sie nicht gewärtig, da sie doch aus Mitleid und nach dem Herzenswunsche Wotans zu handeln glaubte. — Der zürnende Gott zerstreut die wehklagenden Schwestern, die unter ihren Walkürenweisen (14) in alle Winde zerstieben und Brünnhilde ihrem Schicksale überlassen müssen. Die Todverkündung (21[b]), die sie noch vor kurzer Frist Siegmund, dem Wälsung, sang, tönt ihr nunmehr am Schlusse der Szene in der Baßklarinette ergreifend entgegen.

Dritte Szene: Zwei Themen, die der Rechtfertigung Brünnhildes gelten, stehen im Eingange, das eine im Orchester (24[a]), das zweite im Sologesang (24[b]):





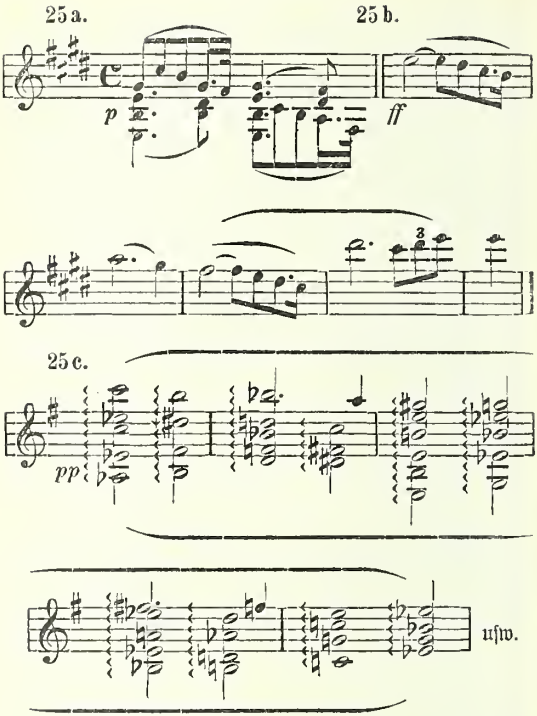
War es so schmählich, was ich ver-brach, daß mein Ver-



brechen so schmählich du be-straft? *p dim.*

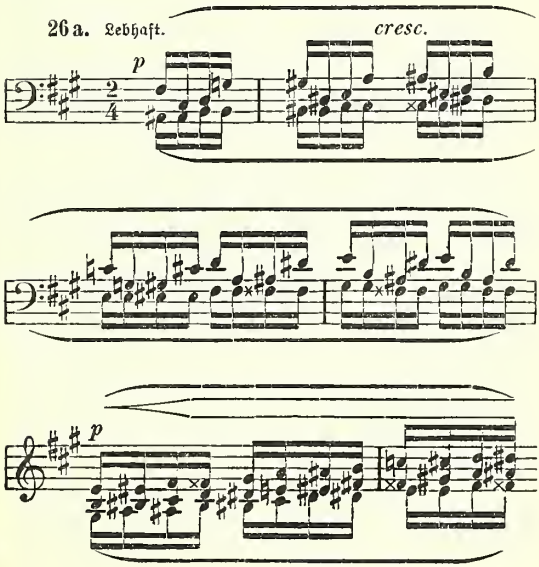
Ein vergleichender Blick lehrt, daß eine dieser Rechtfertigungsweisen aus der andern hervorgegangen ist. Das

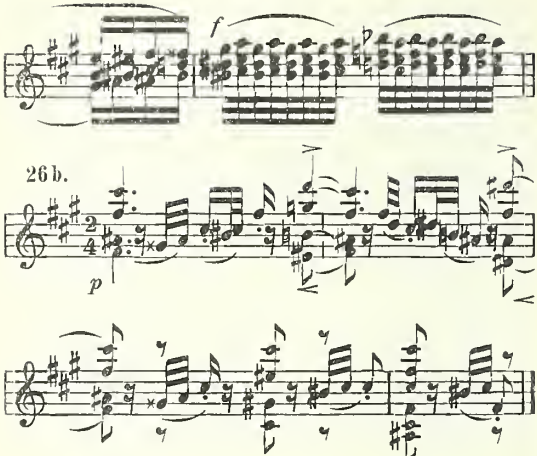
Charakteristische an beiden ist das Anwachsen von der resignierten Stimmung der Niedergeschlagenheit zum schneidenden Schmerzensschrei, wie ihn die Empfindung ungerechter Strafe in willensstarken und stolzen Naturen erzeugt. Unter solcher Haltung Brünnhildes ebbt Wotans Unmut (5c) mehr und mehr ab. Begreift aber auch der Gott Brünnhildes von ihm selbst innerlich gewolltes Handeln und ihr edles Mitgefühl, so steht doch seine durch Verträge (5b) erzwungene Unfreiheit dem entgegen: „So tatest du, was so gern zu tun ich begehrt, doch was nicht zu tun die Not zwiefach mich zwang? ... Wogegen mich selbst ich sehrend mich wandte, aus Ohnmacht-Schmerzen schäumend ich aufschoß, wütender Sehnsucht sengender Wunsch den schrecklichen Willen mir schuf, in den Trümmern der eignen Welt meine ewige Trauer zu enden!" Bedeutungsvoll setzt hier die Entsagungsweise (12) ein, um in Alberichs Fluch (16b) auszulaufen, vom fortissimo zum düstern pianissimo abschwellend. Wie als Trost für Wotan, den Trostlosen, bekennt sie, daß Sieglinde gerettet sei, daß diese den hehrsten Helden der Welt (Siegfriedmotiv 23) im Schoße trage und auch Notungs (9) Stücke bei sich verwahre. — Strafe schwor ihr Heervater zu (Vertragsmotiv 5b); sie kann nicht erlassen werden. Doch hat Brünnhildes Rechtfertigung eine Milderung des Urteils erwirkt. Auf hohem Fels will sie in Schlummer versenkt sein; nur ein furchtlos freier Held soll sie erwecken. Erkennt sie doch mit hellsehendem Blicke, daß einst der letzte Wälsungensproß Siegfried es ist, der sie erlösen wird. — Noch drei neue Themen sind es, die hier am Ende der „Walküre" sich einstellen und mit ihren Andeutungen bereits in die Bitte Brünnhildes hineinragen: Zunächst das Motiv des Zauberschlummers (25a), zu dem die Zauberschlummer-Akkorde (25c) führen, sowie das Motiv dankbarer Rührung (25b), wie sie in dieser feierlichen Abschiedsstunde Wotans von seiner Lieblingstochter beider Herzen durchzieht:



Die Ableitung der Weise 25b von den Rechtfertigungsmotiven (24a, 24b) ist selbstverständlich; denn Brünnhildes Rechtfertigung führt zur Rührung Wotans, der freilich anfänglich noch nichts von der Erfüllung ihrer Wünsche wissen will. Erregt hält sie ihm entgegen: „Zertrümmre

die Maid, ihres Leibes Spur zerstöre dein Speer (5b); doch gib, Grausamer, nicht der gräßlichsten Schmach sie preis!" Stolz stellt sie hier das Walkürenmotiv (14a) neben die entehrende Strafe, mit der sie der Gott bedroht. „Auf dein Gebot entbrenne ein Feuer, den Felsen umglühe lodernde Glut (Feuerzauber 26b neben 14a), es leck' ihre Zunge und fresse ihr Zahn den Zagen, der frech sich wagte, dem freislichen Felsen zu nahen!" (Schlummerakkorde 25c.) Während der Worte der Wunschmaid stellen sich die züngelnden Motive des Flammengottes Loge (26a) und seines Feuerzaubers (26b) ein:





Stark meldet sich die Walkürenweise (14a), um in das Schlummermotiv (25a) überzugehen. Wotan willigt in die Erfüllung der Bitte: „Einer nur freie die Braut, der freier, als ich, der Gott!“ Das große Siegfriedthema (23) erhebt sich hier prophetisch. In dankbarer Rührung (25b) sinkt Brünnhilde an Heervaters Brust. Dieser nimmt Abschied von seinem herrlichen Kinde, von der Augen strahlendem Paar, das oft im Sturm ihm geglänzt und das der Kuß des Lebewohls nunmehr in Zauberschlummer schließen soll. Entsagend wendet der Gott sich von ihr ab; darum die Weise 12, deren bitterer Zwang durch die Berührung mit dem Reife auf Wotan übergegangen ist.

Indem er sie auf die Augen küßt, sinkt sie ermattet zurück. Die Zauberschlummer-Akkorde (25c) fluten dahin und senken den Schlaf (25a) auf die Wehrlose, die Heervater unter der

breitästigen Tanne bettet und mit dem großen Stahlschilde der Walküren bedeckt. Im Ausklingen des schönen Schlummerthemas (25a) erhebt sich wiederum die Schicksalsfrage (21a). Siegmund fiel, Notung zersplitterte und Wotans Lieblingstochter ruht hier in tiefem Schlaf! Was will das werden? — Das kraftvoll sich geltend machende Speermotiv (5b) verkündet den feierlichen Entschluß des Gottes ebenso, wie die Gebundenheit Loges durch Vertrag. Den Herrn des Feuers ruft Heervater jetzt hierher, er fesselt ihn mit des Speeres Kraft an den Fels als schützende Waberlohe. Die Loge-Chromatik (26a) tritt ganz in den Vordergrund. Beim dritten Stoß mit der Speerspitze gegen das Felsgestein brechen die Flammen knisternd hervor, schwellen an und gehen in den Feuerzauber (26b) über. Wotan weist der lichten Brunst den Bannkreis um die schlummernde Walküre (25c) an, das Motiv des Zauberschlafs (25a) unter dem Schutze Loges (26a, 26b) wogt dahin, zu beiden Themen gesellt sich das Motiv Siegfrieds, des Wälsungensprosses (23), zu dem Wotan mit machtvoller Stimme der züngelnden Glut zuruft: „Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie!" Majestätisch wiederholt das volle Orchester den göttlichen Befehl, Heervater verschwindet durch das Feuer, durch dessen prasselnde Zauber die Schicksalsfrage (21a) sich hindurchringt. Leiser und wie sich entfernend wogen die klingenden Zauber des Flammenmeers und verschmelzen mit der Schlummerweise (25a).

Inhalt.

Seite

1. Einleitendes 3
2. Die Handlung in der „Walküre“ 5
3. Die Musik zur „Walküre“ 19

Auf holzfreies Papier gedruckt

Richard Wagner

Der Ring des Nibelungen

Ein Bühnenfestspiel für drei Tage
und einen Vorabend

Zweiter Tag

Siegfried

Handlung in drei Aufzügen

Szenisch und musikalisch analysiert,
mit zahlreichen Notenbeispielen

von

Max Chop

Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig

Copyright 1906 by Philipp Reclam jun. Leipzig

Holzfreies Papier
Druck von Philipp Reclam jun Leipzig
Printed in Germany

1. Einleitendes.

Die Komposition des „Siegfried“ beanspruchte von den vier Dramen des „Nibelungenrings“ den weitaus größten Zeitraum für sich: begonnen in der Skizze am 22. September 1856, wurde das Werk erst am 5. Februar 1871 in der Partitur vollendet. Die Gründe für eine derartige Verzögerung lagen in den wechselvollen Lebensverhältnissen des Meisters, die im Beginn der erwähnten Schaffensperiode für eine Realisierung des Nibelungengedankens auf der Bühne so gut wie keine Aussichten boten, im weiteren aber die beiden großen Schöpfungen „Tristan und Isolde“ und die „Meistersinger von Nürnberg“, endlich auch die Berufung Wagners durch König Ludwig II. von Bayern und die München-Triebschener Zeit als bedeutsame Zwischenspiele brachten. Bis zum Mai 1857 hatte Wagner den ersten Aufzug zu „Siegfried“ in der Kompositionsskizze vollendet, den zweiten begonnen. Aber nur langsam war die Arbeit vorgeschritten. Frau Minnas Leiden hielt den Meister viel vom Schaffen ab; und hätte die Familie Wesendonk nicht das kleine Landhaus neben ihrer Besitzung in Enge bei Zürich mit dem Blick über den See und die Alpen Wagner zu ungestörter Arbeit überlassen, wäre das dritte Glied des Ringes kaum so weit gediehen. Ende Juni 1857 wußte der Meister, daß Breitkopf & Härtel in Leipzig den Verlag der „Nibelungen“ abgelehnt hatten, weil sie an einer Aufführbarkeit des Werkes zweifelten und auch die Honorarforderung von 4000 Taler für die vier Dramen zu hoch fanden. Da sich die Firma bereit erklärte, eine einfache Oper

sofort in Verlag zu nehmen, wandte sich der Meister schweren Herzens von seinem Jung-Siegfried ab dem „Tristan"-Stoffe zu. „Ich habe," so schrieb er an Franz Liszt, „meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen ... es hat mich einen harten, bösen Kampf gekostet, ehe ich so weit kam."

Erst acht Jahre später, im Juli 1865, nach der denkwürdigen „Tristan"-Uraufführung in München, finden wir Wagner von neuem an der Kompositionsskizze zum zweiten Akte des „Siegfried", die indessen wieder vor den „Meistersingern" zurücktreten mußte und dann im Februar 1869 fertiggestellt ward. Die weitere Entstehung des Werkes vollzog sich in der Triebschener Stille ohne größere Unterbrechung. In der Skizze lag das Musikdrama im September 1869 vor, in der Partitur, wie schon erwähnt, siebzehn Monate später, am 5. Februar 1871.

Die Erfahrungen, die der Meister mit den Einzelaufführungen von „Rheingold" und „Walküre" in München gemacht hatte, ließen ihn über „Siegfried" und „Götterdämmerung" anders disponieren, zumal sich im Jahre 1871 der Plan eines eignen Festspielhauses zu verwirklichen begann und um den Namen Bayreuths kristallisierte. Damit hatte es Wagner ganz in seiner Hand, die Bühnenschicksale des „Siegfried" selbst zu lenken, indem er das Werk für Bayreuth zurückhielt und es im Rahmen des ganzen „Nibelungenringes" in mustergültiger Wiedergabe präsentierte. Es geschah dies bei der ersten Aufführung des „Nibelungenringes" im Festspielhause zu Bayreuth (13.—17. August 1876).

Ausführliche Mitteilungen über die Vorgeschichte des „Siegfried" findet der Leser in der Einleitung zu „Rheingold" (Nr. 4789 der Univ.-Bibl.) gelegentlich der historischen Darlegung der Entstehung und Schicksale des „Nibelungenringes" als Gesamtwerk.

2. Die Handlung in „Siegfried".

Im „Rheingold" kommt das flimmernde Gold des Rheines durch Raub in Alberichs Besitz, der es, der Liebe entsagend, zum weltbeherrschenden Reife zwingt, von Alberich wieder durch Raub samt dem Nibelungenhorte und dem Tarnhelm in die Hände Wotans und der Lichtalben. Heervater löst mit der Hingabe der Schätze an die Riesen Fasolt und Fasner die für den Bau Walhalls versprochene, jugendspendende Freia aus; aber an dem Ringe haftet Alberichs Fluch, der durch Berührung des Goldes auf seinen jeweiligen Besitzer, mithin auch auf Wotan, übergeht.

So sehen wir in der „Walküre" die erste Erfüllung jenes Fluches, der den Obersten der Götter als durch Verträge gebundenen, „freien Knecht" dazu zwingt, das Liebste, das er besitzt, zu vernichten. Siegmund, den Wälsungensproß, seinen eignen Sohn, muß er töten, um Fricka Genugtuung zu gewähren; Brünnhilde, die Lieblingswunschmaid, seine und der Wala Tochter, muß er hart strafen, weil sie seinem Befehl zuwiderhandelte und Siegmund gegen Hunding unterstützte. Er versenkte sie auf ragendem Felsgipfel in festen Schlaf; Loges Feuer behüten sie dort. Vorher aber ist es gelungen, Sieglinde, die bräutliche Schwester Siegmunds, mit dem Pfand der Liebe unter dem Herzen und den zersplitterten Stücken des Notungschwertes in jenem Walde in Sicherheit zu bringen, wo Fasner als Riesenwurm vor Neidhöhle den Hort sorgsam behütet.

In diesem wilden Walde, dessen düstere Schatten Wotan meidet, wohnt der Bruder des einstigen Weltbeherrschers Alberich, Mime, der Geschickteste aller Schmiede, in einer großen Höhle. Einst fand er draußen im Forst ein wimmern-

des Weib; er half der Frau zur Höhle, am warmen Herd sie zu hüten. Sie trug ein Kind im Schoß, traurig gebar sie's hier; sie wand sich hin und her, Mime half, so gut er konnte: stark war die Not, sie starb, doch der Knabe genas. Dem Schutze des Zwerges hatte sie das Kind übergeben; „Siegfried" sollte es heißen, dann würde es stark und schön. Für Mühe, Kost und Pflege ließ sie nur schwachen Lohn, das zerbrochene Schwert. Der Vater, sagte sie, führt' es, als er im letzten Kampfe erlag.

Erster Aufzug: Wir finden Jung-Siegfried, den letzten Wälsungensproß, in Mimes Felsenhöhle wieder, einem weiten, düsteren Raume, der sich nach links tiefer in den Berg hineinzieht, dessen Ausgänge in den dichten Wald münden. Ein großer Schmiedeherd, aus Felsstücken kunstlos geformt, ein Blasebalg, ein mächtiger Amboß und einige Schmiedegerätschaften bilden die Requisiten des ungastlichen Raumes, in dem das Kind Siegmunds und Sieglindes die Tage seiner Jugend verbrachte. Mime sitzt am Amboß und schmiedet mit wachsender Unruhe an einem Schwerte für Siegfried. Zwangvolle Plage! Müh' ohne Zweck! Das beste Schwert, das seine Kunst schweißt, zerknickt der wilde Knabe wie Kinderspielzeug. Wohl wüßte Mime ein Schwert, das dem Starken trotzte — Notung; doch seine Kunst weiß die Stücke des zerbrochenen Stahls nicht zu fügen. Gelänge ihm Notung, Siegfrieds Kraft überwände leicht Fafner, und Mime gehörte dann der Nibelungenhort. — In wilder Waldkleidung, ein silbernes Horn an der Kette tragend, kommt Siegfried in jähem Ungestüm aus dem Walde hereingestürmt. Einen großen Bären fing er sich ein, band ihn mit dem festen Bastseile und treibt ihn nun in lustigem Übermute zu Mimes tödlichem Schrecken vor sich her. Er hetzt das zottige Untier auf den Zwerg, der sich nur durch Hingabe der neuen Waffe auslösen kann. Siegfried jagt den Braunen wieder in den Wald zurück. Als er draußen sein Horn blies, gesellte sich der Bär als Spielgesell brummend

ihm zu. Dem neuen Schwerte Mimes ergeht es wie dem alten. Was frommt seine helle Schneide, ist der Stahl nicht hart und fest! Siegfried zerschlägt den „schwachen Stift“ auf dem Amboß in Stücke. Er ist dem ungeschickten Schmiede gram. Den angebotenen Braten und Trunk schlägt er ihm aus der Hand, worüber der Nibelung in hellen Zorn gerät. Zog er den rauhen Knaben nicht auf, reichte ihm von zartester Kindheit an Speis' und Trank, bot ihm Obdach und Rat? Und nun dankt er ihm so? Doch Siegfried kennt seinen Pflegevater besser; der täuscht ihm nichts vor. Vermöchte er ihm doch zu lehren, wie er nicht vor ihm Ekel empfände! „Seh' ich dich stehn, gangeln und gehn, knicken und nicken, mit den Augen zwicken, beim Genick möcht' ich den Nicker packen, den Garaus geben dem garst'gen Zwicker!“ Alles Getier des Waldes, jeder Baum und jede Pflanze, sind ihm teurer als dieser höckrige Zwerg mit dem falschen Herzen! Und lassen ihn nicht draußen Mutter Natur, die Vöglein im Nest, ihre Liebe und Sorge für die Jungen, den großen Pulsschlag der Zuneigung verstehn, den ein angeborenes Liebesgefühl den Kindern für die Eltern in die Brust legt? Wo ist Mimes minniges Weibchen, daß er es Mutter nenne? Die Jungen gleichen überall den Alten. Wie nun Siegfried sein eignes Bild im klaren Quell erblickte, so dünkt' ihm die Ähnlichkeit mit Mime etwa wie zwischen Kröte und glänzendem Fisch. Darum soll ihm der Zwerg sagen, wer Vater und Mutter waren. Und als Mime sich dessen wehrt, packt Siegfried den „räudigen Schuft“ an der Kehle. Da unter dem Einflusse der Angst um das liebe Leben kommt das sorglich behütete Geheimnis ans Tageslicht. Nicht Mime ist sein Vater oder Verwandter, ein Fremder nur ist er, der sich des Knäbleins erbarmte. Der Zwerg berichtet von der Frau, die er im Walde fand, von Siegfrieds Geburt und dem zerbrochenen Schwerte, das er von der Sterbenden empfing. Hei, wie des Knaben Augen da aufleuchten! Diese Waffe soll ihm der Zwerg noch heute schmieden, ist ihm sein Leben lieb. Und

dann: aus dem Walde fort, in die Welt hinaus als freier Held. In leidenschaftlicher Wildheit eilt er davon, ohne auf die Zurufe des verzweifelten Mime zu achten, der doch Notung nicht zu schweißen versteht.

Wotan-Wanderer tritt an das Tor der Höhle heran; ein dunkelblauer, langer Mantel hüllt ihn ein, sein Speer dient ihm als Stab. Feierlich begrüßt er den weisen Schmied, der über den Besuch nicht sonderlich erbaut ist und ihn mit gar ungastlichem Worte zum Weiterschreiten veranlassen will. Doch Wotan setzt sich am Herde nieder. Dem prahlerisch-eitlem Gerede Mimes von seinem Wissen stellt der vielgewanderte Fremdling die eigne Erfahrung gegenüber. Eine „Wissens-Wette" kommt zustande, für die ein jeder der Streitenden sein Haupt zum Pfande setzt. Mag der Zwerg mit den Fragen beginnen! — Nun wäre Mime die günstigste Gelegenheit geboten, das zu erfahren, worüber er selber sinnt, ohne es zu finden. Statt dessen genügt ihm sein eigner Witz, mit dem er drei Fragen stellt: Welches Geschlecht wohnt in der Erde Tiefen (die Nibelungen), auf der Erde Rücken (die Riesen) und auf wolkigen Höhen (die Götter)? Wotan-Wanderer antwortet ausführlich; jetzt ist die Reihe des Fragens an ihm: Welches ist das Geschlecht, das Wotan schlimm sich zeigt, und das doch das liebste ihm bleibt? Mime nennt die Wälsungen, die Wotan zeugte, Siegmund und Sieglinde, endlich Siegfried, den stärksten Wälsungensproß. — Welches Schwert muß Siegfried schwingen, um Fafner zu fällen und den schlauen Nibelung zum Herrscher des Hortes zu machen? Mime bezeichnet das Notungschwert als taugliche Waffe, die einst an Wotans Speer zersprang und dessen Stücke ein weiser Schmied verwahrt! — Wer aber wird aus den starken Stücken Notung neu schweißen? Hier ist's mit dem Wissen Mimes zu Ende. In höchstem Schrecken fährt er auf. Warum vergeudete er in müßigem Spiel sein Fragen, anstatt sich selbst zu sichern, was ihm zu wissen nötig? Er kann nicht Antwort geben! Wotan hat sich erhoben: „Nur wer das

Fürchten nie erfuhr, schmiedet Notung neu!“ Im Fortschreiten mahnt der Wanderer den Zwerg, sein weises Haupt von heute ab zu wahren. Verfallen ist's dem, der das Fürchten nicht gelernt.

Wie vernichtet ist Mime auf dem Schemel hinter dem Amboß zusammengesunken; er stiert in den sonnenbeleuchteten Wald hinaus, heftiges Zittern befällt ihn. Selbst das liebe Sonnenlicht dient der feigen Furcht als Nahrung, er wähnt sich verfolgt, den Todbringer vor sich, Fafner den Wurm. So knickt er laut aufschreiend hinter dem Amboß zusammen, und hier findet ihn der zurückkehrende Siegfried. Ob das Schwert fertig ward, ist des Knaben erste Frage. Der zitternde Schmied schlüpft aus seinem Verstecke hervor. Er redet irre. Die Worte Wotan-Wanderers kommen ihm nicht aus dem Sinn. Siegfrieds weiteres Forschen, was er da unter dem Sitze beginne, beantwortete der Nibelung dahin: Das Fürchten lernte er für ihn, um's ihn zu lehren! Das Fürchten? Nie erfuhr der wilde Knabe, was für eine Bewandtnis es mit dem Fürchten habe. Mime wird immer interessierter; da sein Pflegebefohlener das Fürchten nicht kennt, so wäre nach Wotans Wort ihm Mimes Haupt verfallen. Nun malt der Zwerg ihm in den grellsten Farben das Gruseln aus: Im finstern Wald, bei Dämmerschein, wenn's rings summt und raunt, flimmert und flackert. Umsonst alle Mühe! Hier ist mit der Kunst der Rede nichts zu erreichen. So bleibt nur Fafner, der grimme Wurm, übrig, der schon manchem das Grausen beibrachte, dort im Ost, am Ende des Waldes, in Neidhöhle! — Wie gern will Siegfried dahin aufbrechen, hätte er nur ein Schwert. Mime soll schnell die Stücken der zersprungenen väterlichen Waffe schweißen; doch der bekennt, daß er den Zauber nicht zu zwingen vermag. Da macht sich denn Siegfried selbst ans Werk. Kohlen häuft er auf dem Herde, facht die Glut an und zerfeilt am Schraubstock die Schwertstücken zu Spänen, während Mime, der mit Schrecken gewahrt, daß sich hier sein

Geschick zu erfüllen beginnt, einen Gifttrank zu brauen sich anschickt. Siegfried soll ihn bekommen, wenn er mit Notung Fafner gefällt hat; dann bleibt Mime selbst Herr des Hortes und wird Herrscher der Welt. Unterdessen hat Siegfried die Späne im Schmelztiegel geschmolzen. „Notung", wie die Mutter es nannte, heiße das Schwert. In frohen Liedern drängt die hoffnunggeschwellte Brust zur Äußerung; er achtet nicht darauf, daß der tückische Zwerg, je näher das Werk sich der Vollendung naht, auch sein verderbenbringendes Tränklein immer weiter schafft. Der geschmolzene Stahl ist in Stangenform gegossen, diese im Wasser gekühlt, und dann wieder ausgeglüht. Nun bearbeitet Siegfried mit dem großen Schmiedehammer das rote Metall, das sich unter seiner Hand zum tauglichen Schwerte formt. Mit innerem Entsetzen gewahrt Mime alles; ihm blieb als letzte Rettung die giftige Mischung, die sein falsches Werk krönen soll. Nun haftet, gefeilt und geschliffen, das sieghafte Schwert des Vaters verjüngt und neu wieder im Heft. Mag es den Schächern seiner Schneide Schärfe zeigen! Zu furchtbarem Schlage holt Siegfried aus und spaltet den riesigen Amboß von oben bis unten in zwei Teile, die polternd auseinanderfallen. Mime ist vor Schreck vom Schemel zu Boden gefallen, während der Jüngling den blitzenden Stahl jauchzend emporstreckt.

Zweiter Aufzug: Mime hat Siegfried hinaus in den tiefen Wald Neidhöhle entgegengeführt. Wir werden vor seiner Ankunft mit der Situation am Orte der großen Tat vertraut gemacht. Hier im nächtlichen Schweigen des germanischen Urwaldes, vor dem Heime des Riesenwurms Fafner, der mit lastendem Leibe den Schatz der Nibelungen, das Gold des Rheins und die Tarnkappe, schützt, finden wir auch den entthronten Alberich, der die Höhle bewacht. Im Sturmwinde zeigt sich fern ein leuchtender Schein. Naht schon des Wurmes Würger? Wotan-Wanderer ist's, der jetzt, vom Mondschein beschienen, vor dem erschreckten Nibelung steht. Mit erregten Worten begrüßt Alberich Heervater, den „scham-

losen Dieb". Wotan begegnet den Ausbrüchen der Wut mit der Ruhe der Ewigen. Nicht mag der Nibelung mit ihm hadern, viel mehr mit Mime, dem Bruder, der einen Knaben, den Überwinder Fafners, daherbringt, um dessen Tat für sich selbst zu nützen. „Ein Helde naht, den Hort zu befrein; zwei Nibelungen geizen das Gold: Fafner fällt, der den Ring bewacht: wer ihn rafft, hat ihn gewonnen." Er wendet sich dem schlummernden Wurme zu und weckt ihn, die nahende Gefahr ihm zu künden. Ein starker Held erscheint mit scharfem Schwert. Alberich macht Fafner den Vorschlag, er möge ihm den Ring lassen und den Hort wahren, solange er lebe; doch der Wurm hat nur die gähnende Antwort: „Ich lieg' und besitze: laßt mich schlafen!" Lachend weist Wotan auf die einzige Möglichkeit hin, sich mit Mime, dem Bruder, zu verständigen, dessen Art Alberich ja am besten kennen müsse, und verschwindet. — Der Morgen dämmert, Alberich verbirgt sich im Geklüft.

Siegfried und Mime erscheinen auf dem Plane, der Held das siegreiche Notungschwert im Gehenk. Er wirft sich unter die breitästige Linde. Hier also soll er das Fürchten lernen?! Eine volle Nacht wanderten sie zu zweien: Lernt er hier nicht, was er soll, so will er allein weiter ziehen. Mime, immer ängstlich die Höhle im Auge, beginnt mit der Schilderung all der Schrecken des Riesenwurms, seines giftigen Speichels, des furchtbaren Schweifs, der alle Knochen wie Glas zerbricht, aber der Zwerg erreicht damit nicht mehr, als die Kampfbegierde Siegfrieds zu reizen. Notung wird er dem Stolzen ins Herz stoßen. Als indessen der Nibelung mit seinen eklen, falschen Liebesbeteuerungen von neuem beginnt, springt Siegfried unwillig auf und schickt ihn fort: Er soll sein Leben recht weit von hier in Sicherheit bringen, während Notung sein Werk verrichtet. Mit dem frommen Wunsche: „Fafner und Siegfried — Siegfried und Fafner — o, brächten beide sich um!" verschwindet der Zwerg im Walde, um Siegfried allein vor Neidhöhle zurückzulassen.

Siegfried streckt sich unter der Linde aus. Wie froh ist ihm ums Herz, seit er weiß, daß der garstige Mime sein Vater nicht ist! Und wie sah wohl sein Vater aus? Wie aber erst die geliebte Mutter? Gewiß glänzten ihr die Augen, wie die der Rehhindin, nur noch viel schöner! Und warum starb sie, da bang sie ihn geboren? Sterben die Menschenmütter an ihren Söhnen alle dahin? Mit seinen sinnenden Betrachtungen mischt sich das Rauschen und Weben des tiefen Waldes, ein Vöglein im Geäst über ihm beginnt sein Zwitschern und fesselt immer mehr die Aufmerksamkeit des Recken. Verstände er doch des Sanges süßes Stammeln! Vielleicht erzählte es ihm von der teuren Mutter. Er will ihm das Zwitschern nachmachen, d'rum schneidet er mit Notung aus dem Rohr am Quell eine Pfeife; allein ihr Klang ist häßlich; verdrießlich wirft er sie weg. Was sinnt und versucht er so lange? Hängt ihm nicht zur Seite sein silbernes Horn, das wohl besseres kann, als Wolf und Bären locken? Lustig schmettern seine Klänge in den Wald und — wecken Fafner.

Schwerfällig regt sich's im Busch vor Neidhöhle. Der Riesenwurm bricht durch das Gesträuch. Mit Lachen empfängt Siegfried den saubern Gesellen, den er sich da erblasen. Verächtlich fragt Fafner beim Anblick des Jünglings nur: „Was ist da?" Ein Tier, das zum Sprechen taugt! Vielleicht ließe sich von ihm das Fürchten lernen; er wird ihm zu Leibe fahren, lernt er es nicht von ihm. Fasner höhnt: Trinken wollt' er, nun trifft er auch Fraß! Siegfried rät ihm, das zierliche Maul mit den lachenden Zähnen zu wahren, sonst schließt er es ihm. Nur wenige Reden und Gegenreden genügen, den Kampf zu entfachen. Dem verderbenspeienden Feuer der Nüstern entgeht der Held ebenso wie der Umarmung des furchtbaren Schweifes durch gewandte Sprünge, es gelingt ihm sogar, den Wurm mit dem Schwerte zu verwunden. Wie aber Fasner sich emporrichtet, um sich mit der vollen Wucht seines Leibes auf Siegfried zu werfen, erspäht dieser schnell die Herzstelle und bohrt Notung bis ans

Heft dem Unholde in die Bruſt. Vor Schmerz wild auffahrend, ſinkt Fafner dann zuſammen. Im Sterben teilt er dem Knaben ſein Lebensſchickſal mit, den Tod des Bruders Faſolt um des verderblichen Goldes willen, das Fafner bewachte und deſſen Beſitz ſeinem Herrn Verrat bringt. Als Siegfried ſtolz ſeinen Namen nennt, wiederholt ihn der Wurm ſeufzend und richtet ſich noch einmal empor, um dann tot zu Boden zu ſinken.

Der Held zieht ſein Schwert aus dem lebloſen Körper, das Blut des Wurmes netzt brennend ſeine Hand, die er zum Munde führt, das Blut abzuſaugen; da plötzlich beginnt er den Geſang des Waldvogels zu verſtehen, der von neuem ſein Lied in den Zweigen beginnt. Und nun hört Siegfried das Gezwitſcher mit verſtehendem Ohr: In der Höhle ruht der Hort, der Tarnhelm als Helfer zu wonniger Tat, der Ring als Walter der Welt! Unter Dankesworten für die wichtige Botſchaft ſteigt er zu Neidhöhle hinab, den Schatz zu heben.

Von der einen Seite ſchleicht Mime, von der andern Alberich heran. Alberich vertritt wütend dem Bruder den Weg. Ein erregter Wortwechſel entſpinnt ſich um den Beſitz des Ringes und Tarnhelms, den Siegfrieds Rückkehr beendet; der Knabe trägt beide Kleinodien. Alberich verſchwindet im Felsgeklüft, Mime ſchlüpft hämiſch lachend in den Wald zurück; er wird den Reif ſchon gewinnen! — Von neuem beginnt das Waldweben, mit ihm der Geſang des Waldvogels, der Siegfried warnt, dem treuloſen Heuchler Mime zu trauen; des Drachenbluts Genuß läßt ſein Schelmengerede ihn verſtehn, wie's im Herzen gemeint iſt! Da naht auch ſchon mit unterwürfiger Schmeichlergebärde der Falſche. Und ſo erfährt Siegfried aus dem Munde des in immer größere Verwirrung geratenden Nibelung, daß dieſer nach dem Horte giert, daß er ihn mit giftigem Tranke töten will, um Hort und Schwert zu gewinnen. Als der Heuchler ihm das mit dem Sude gefüllte Trinkhorn dar-

reicht, streckt ihn Siegfried in einer Anwandlung heftiger Abscheu mit einem Streiche Notungs tot zu Boden. Aus den Felsen tönt Alberichs höhnisches Lachen: der am Golde des Nibelungen haftende Fluch hat binnen wenigen Augenblicken das zweite Opfer gefordert.

Siegfried wirft Mimes Leichnam „als Wächter" auf den Hort in Neidhöhle und verstopft den Eingang mit dem Leibe des Riesenwurms. Hier mögen die beutegierigen Gegner in Frieden ruhen! Um sich von harter Arbeit zu erholen, streckt er sich wieder unter die Linde, das Waldweben beginnt zum drittenmal und Siegfried klagt dem trauten gefiederten Freund im Geäst, wie traurig-einsam er in der weiten Welt dastehe. Den Vogel unzwitschern Brüder und Schwestern; Siegfried schwand die Mutter, Geschwister wurden ihm nicht zuteil, der Vater fiel, ein garst'ger Zwerg war seines jungen Lebens Berater. Gönnt ihm das Schicksal nicht einen lieben Gefährten? Schnell tönt die Antwort aus den Zweigen: Auf hohem Fels schlummert das herrlichste Weib, ein Feuer umbrennt ihren Saal; durchschritte Siegfried die Lohe, erweckt' er die Braut, Brünnhilde wäre dann sein! Mit jäher Heftigkeit fährt der Held empor; brennendes Sehnen erfüllt sein Herz. Des Waldvogels Sang hat ihm die Liebe in die Brust gehaucht, die ihn nun mit bangem Gefühl umfängt. Und wie er erfährt, daß Brünnhilde nur erweckt, wer das Fürchten nicht kennt, jauchzt er auf in seliger Lust. Noch heut gab er vergeblich sich Müh, von Fafner das Fürchten zu lernen! Wie findet er den Weg zum Felsen? Der Vogel flattert auf und fliegt ihm als Führer zu Brünnhilde voraus.

Dritter Aufzug: Wir stehen am Fuße des steil ansteigenden Felsberges, auf dessen Gipfel die schlummernde Walküre von Loges Feuern behütet wird, in einem wildromantischen Tale. Es ist Nacht, Sturm und Wetter toben. Hier finden wir Wotan-Wanderer vor einem gruftähnlichen Höhlentore im Felsen; Erda, das ewige Weib, ruft

er herauf aus der heimischen Tiefe. In bläulichem Lichtscheine, Haar und Gewand mit glitzerndem Reif bedeckt, steigt sie empor. Ihr Schlaf ist Träumen, ihr Träumen Sinnen, ihr Sinnen Walten des Wissens. Wenn sie schlummert, weben die Nornen das Seil und spinnen getreulich, was sie sann. Erda selbst ward einst von Wotan bezwungen; ein Wunschmädchen gebar sie ihm, Brünnhilde, die nun auf ragendem Gipfel zur Sühne ihres Fehls schlummert, um des Erweckers zu harren und als Weib einen Mann zu minnen. So strafte, der den Trotz lehrte, nun den Trotz; der das Recht wahrt, wehrt dem Recht; der die Eide hütet, herrscht durch Meineid! Doch nicht sorgt sich Wotan um der Götter Ende, das er selbst will; des Nibelungen Ring errang ein kühner Knabe, ledig des Neides, an dem der Fluch Alberichs zunichte wird. Er soll Brünnhilde wecken und wachend erwirkt der Wala wissendes Kind die erlösende Weltentat. Hinab zu ewigem Schlaf kann Erda nun steigen; schon nahet dort Siegfried. Die Weltherrschaft, die Wotan einst in Verzweiflung darüber, daß er Frickas beleidigtem Ehrgefühle seinen eignen Sohn Siegmund opfern mußte, dem Sohne des Nibelung Alberich preisgegeben hatte, überläßt er nun freudig Siegfried und Brünnhilden. Mögen sie die Welterbschaft antreten und ihrer walten!

Der Waldvogel, der Siegfried bis hierher leitete, ist plötzlich verschwunden; der kühne Knabe steht allein im wilden Felsental, vor ihm der göttliche Wanderer, der ihn fragt, wohin ihn sein Weg führt. Einen Felsen sucht Siegfried, vom Feuer umloht; dort schläft ein Weib, das er wecken will. So lehrte ihn das Waldvöglein, dessen Gesang er verstand, seit das Blut des vor Neidhöhle getöteten Wurms seine Zunge letzte. Sichtlich erfreut über des Recken kühne Antwort, forscht Wotan weiter; und Siegfried steht ihm Rede: Zum Riesenwurm führte ihn Mime, der falsche Zwerg, um ihn das Fürchten zu lehren; Notung, das neidliche Schwert, schweißte er selbst aus den Stücken. Wer indessen die starken Stücken schuf, das weiß er nicht. Wanderer bricht in freudig-

gemütliches Lachen aus, das den Knaben verstimmt. Wenn der Alte den Weg ihm nicht zu weisen vermag, soll er schweigen und ihm nicht länger die Bahn vertreten, damit es ihm nicht ergeht, wie Mime. Jetzt erst beim Nähertreten sieht Siegfried den Fremden genauer an. Was hängt ihm der Hut so tief ins Gesicht? Auch fehlt ihm ein Auge! Das schlug ihm gewiß ein andrer aus, dem er gleich trotzig den Weg vertrat! Mag er das zweite hüten! Damit ist die Veranlassung zum allmählich erwachenden Zorne Heervaters gegeben. Der Waldvogel, der Siegfried hierher wies, floh den Herrn der Raben, mied Wotan; den Weg, den er zeigte, soll der junge Held nicht ziehen. Des Felsens Hüter ist glühende Lohe, wogendes Feuermeer. Mag er nach der Höhe dort schauen und den anwachsenden Glutschein betrachten, der ihn zu verzehren droht. Erregt weist ihn Siegfried zurück. Was fürchtet er die Flammen Loges, wo lohende Glut sein Inneres verzehrt! In höchster Erregung streckt ihm Wotan den Speer, der Weltherrschaft Symbol, entgegen: Fürchtet der Jüngling das Feuer nicht, so sperre der Speer ihm den Weg. Das Schwert, das er schwingt, zerschlug einst dieser Schaft; noch einmal denn zerspring' es am ewigen Speere! Zornig erkennt Siegfried den Feind seines Vaters. Mit Notungs Stahl, der ja nicht mehr ein Geschenk Heervaters ist, sondern von Siegfried selbst neu geschaffen und damit erworben ward, zerschlägt er Wotans Speer. Der Gott verschwindet. Feuerwolken senken sich herab, Loges züngelnde Lohe, in die sich Siegfried, seinen Hornruf anstimmend, stürzt, um furchtlos den einsamen Bergesgipfel zu gewinnen.

Das rote Feuermeer dämpft sich langsam ab, der blaue Äther tritt aus rosigem Dunstgewölk, vor uns enthüllt sich die Höhe, auf der unter breitästiger Tanne die Walküre in voller Rüstung schlummernd ruht. „Selige Öde auf sonniger Höh'!" Zagend betritt Siegfried den Platz. Im schattigen Tann findet er das schlummernde Roß Grane, dann auch Brünnhilde, die er zunächst für einen Mann hält, in lichter Waffen Schmucke.

Wie er aber Helm und Brünne löst und an den üppig hervorquellenden Locken und den weiblichen Formen des Körpers seinen Irrtum erkennt, übermannt ihn zum erstenmal im Leben das Gefühl zehrender Furcht: „Im Schlafe liegt eine Frau: die bat ihn das Fürchten gelehrt!“ Wie weckt er sie zum Leben? Der blühende Mund, ihr warmer Odem reizt ihn, sie zu küssen, und sollt' er auch sterbend vergehn. Von der Berührung seiner Lippen erwacht Brünnhilde und blickt erstaunt in das Antlitz ihres Erweckers. Lang war ihr Schlaf! Wer ist der Held? In tiefer Ergriffenheit berichtet er, daß Siegfried es war, der durch das Feuer drang und sie dem Leben zurückgab. — Heil der Mutter, die ihn gebar! Heil der Erde, die ihn genährt! Wie hat sie dieses siegende Licht geliebt, Wotans kühnen Gedanken! Für Siegfried kämpfte und litt sie, ihr Schild schützte ihn, noch ehe er geboren. — Das Geständnis ihrer Liebe entzündet in Siegfrieds Herzen neues, verzehrendes Feuer. Nur sie allein vermag es zu löschen, der lohenden Glut Schweigen zu gebieten. Umsonst wehrt sie ihm, umsonst weist sie auf ihre göttliche Abstammung hin, die ewig zu seinem Heile ihm gehört, zertrümmert er mit zwingender Nähe nicht die Traute, wie das Bild im Spiegel des klaren Waldbachs sich trübt, wenn seine Fluten zu schwankendem Gewoge erregt werden. Umsonst! Der stürmische Held verlangt nichts vom Schimmer der Göttlichkeit; er will das Weib, das ihm ganz gehört und der Erde Lust gegen Hingabe eines höheren Nimbus mit ihm teilt. Ihre jungfräuliche Scheu, gepaart mit der Furcht, als sterbliches Weib dem herrischen Manne folgen zu müssen, findet noch einmal eine gewaltige Konzentration zur Weihe vor dem Sturme der Leidenschaft; nach der feierlich-ernsten Abwehr: „Laß von mir!“ zwingt indessen Siegfrieds heißnaives Sehnen Brünnhilde bald zu dem Gefühl tiefster Liebe zu dem kindlichen Helden, zu dem Entschlusse der Liebeshingabe. Lachend muß sie ihn lieben, lachend mit ihm zu-

grunde gehn. So zerfalle denn die leuchtende Welt Walhalls mit ihrer Götterpracht in Staub, Götterdämmerung dunkele herauf! Strahlt ihr doch Siegfrieds Stern, leuchtende Liebe, lachender Tod! Aus Wotans Händen übernehmen Siegfried und Brünnhilde das Erbe der Welt. — —

Siegfried ist der Sohn der Schuld. Aber diese Schuld ist durch die Bestrafung Siegmunds und den Tod Sieglindes bei der Geburt des Wälsungensprosses gesühnt. Und was etwa an ihm, dem jungen Heldensohne, von übernommener Schuld des Erbes haftet, hat er durch die Tat getilgt. Er erkämpft sich die völlige Freiheit, eine Freiheit, die den Göttern und Wotan fehlt, und die ihn darum der Welt heldenhafteste Taten und wonnigstes Glück ermöglichen: den Ring und die Liebe. Heerwater selbst vermag Siegfried nicht in seinem sieghaften Vorwärtsdringen zu hindern und muß ihm die Welterbschaft überantworten. Siegfried gegenüber würde der am Nibelungenringe haftende Fluch zunichte werden, weil das Kleinod nicht durch Diebstahl, List oder Raub, sondern durch heldenhafte Tat in seine Hand gelangte. Allein die Wissende ist nunmehr Brünnhilde, die nach langem Kampfe ihre Göttlichkeit um Menschenliebe preisgibt. Die einzig notwendige Tat, „die Heimgabe des immer noch von feindlicher Macht begehrten Goldes", kennt nur sie; ihre Liebe läßt sie dies vergessen, und dadurch verstrickt sie zugleich mit ihrem Schicksal das des hehrsten Helden, der ihrer Schuld unbewußt teilhaftig wird.

3. Die Musik zu „Siegfried“.

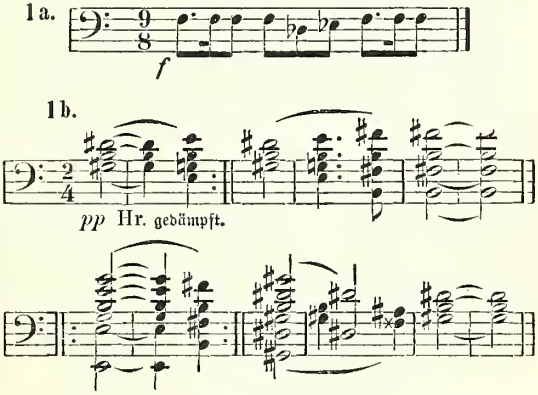
„Im ‚Siegfried‘ empfinden wir es sofort, wie nun auch in die Natur wieder der Friede eingekehrt sei. Aus den Stürmen und Ungewittern, die vorher in ihr getobt, geht sie wie neu geboren hervor und scheint jetzt das Ziel erreicht zu haben, nach dem sie gestrebt, welches Streben in ihrem Innern eben einen solchen Aufruhr aller ihrer Elemente hervorgerufen. Es ist, als hätte die gegenseitige Spannung der in ihr verbundenen, heterogenen Kräfte sich jetzt gelöst, weil diese zur Erzeugung eines Wesens sich vereinigt haben, in dem sie sich in harmonischem Einklang zu versöhnen vermögen. Dieses Wesen ist aber der Mensch, der alle jene Eigenschaften, die im Universum als Totalität, in einzelnen Erscheinungen aber nur als verstreute Glieder hervortreten, in sich vereinigt und damit den Abschluß des Naturprozesses bildet. — Und dieser Mensch ist es, der in der Gestalt Siegfrieds vor uns hintritt. Von der Beschaffenheit der Vorgänge, denen er selbst sein Dasein verdankt, hat er kein Wissen; die Not und Bedrängnis, die jene erleben mußten, die ihn gezeugt, ist ihm fremd; heiter und froh blickt er in die Welt, erfüllt von dem Gefühle der Kraft und einem zaglosen zu jeder Tat bereiten Mute. In seinem Wesen sehen wir die höchste Stufe erreicht, zu der das unmittelbar aus der Hand der Natur hervorgegangene, nur sich selbst überlassene Bewußtsein gelangen kann. Siegfried repräsentiert das Ideal des natürlichen Menschen, er ist das Urbild des naiven Charakters. Der jeweilig gegenwärtige Moment erfüllt ihn fast vollständig, aber doch nicht bis zu dem Grade, daß er durch ihn in seiner Freiheit sich beschränken ließe.

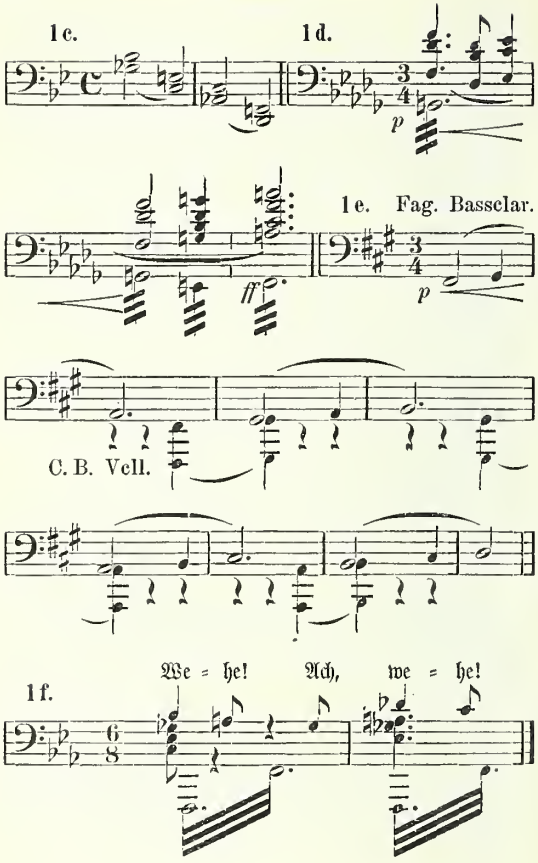
Durch sein unmittelbares, sofortiges Handeln zeigt er sich ihm überlegen, und weder der Gedanke an Vergangenes, noch der an das in der Zukunft Mögliche vermag ihn daran zu hindern oder davon zurückzuhalten. Als Preis seiner freisten Tat erringt sich der herrliche Held die Liebe der stahlumpanzerten Jungfrau; und wenn in der ‚Walküre' die Liebe als seligstes Leiden uns ergriffen hatte, so durchdringt sie uns jetzt mit dem kraftgeschwellten Atem eines heroischen Freiheitsgefühls. Das unbewußte, sich selbst nicht verstehende Sehnen, das Siegfried empfunden, wenn ihm bei seinem einsamen Sinnen ein so inniges Verständnis des Naturlebens sich erschlossen hatte, daß er dem Gesange der Vöglein sinnvolle Gedanken zu entnehmen vermochte, dieses Sehnen hat jetzt sein ihm früher selbst unbekanntes Ziel erreicht; es ist, als wenn der in Siegfried aus der Natur hervorgetretene Geist sich wieder zu ihr zurückwenden würde, um sich in ihr und sie in sich zu erlösen. Und alles, was wir jetzt erleben, trägt das Gepräge einer Erhabenheit und Größe an sich, daß uns das Gefühl durchschauert, als wohnten wir einer religiösen Feier bei, die in einem Dome begangen werde, den das Universum selbst bildet. Das Merkwürdigste aber ist, daß der Zustand der äußersten Ekstase und des Hinweggehobenseins über alle Schranken des Erdenlebens von uns gar nicht als solches empfunden wird: hier herrscht kein Widerstreit von Natur und Ideal, die Natur scheint zum Ideale verklärt und das Ideal ganz zur Natur geworden zu sein. — Es bedarf nun kaum erst eines Hinweises, daß einzig die Macht der Musik dieses Wunder zu bewirken vermag. Aber nur jene wahrhaft vom Geiste Beethovens erfüllte Musik ist dies imstande, von der man rühmen kann, daß sie den Kern jenes Geheimnisses in Tönen offenbare, das Goethe am Schlusse seines ‚Faust' in den Worten ausgesprochen: ‚Das Unbeschreibliche, hier ist es getan.' — Und so will ich denn an dieser Stelle meine Überzeugung nicht zurückhalten, daß Richard Wagner im ganzen

‚Siegfried' eben im Stile der Musik eine Höhe erreicht habe, daß jede Note dieses Werkes von Beethoven hätte geschrieben werden können. In den Melodien des ‚Siegfried' erscheint die charaktervollste Energie innig vermählt mit jener Tiefe des Gemütslebens, das mit Recht als der besondere Vorzug des deutschen Wesens gepriesen wird; aber nichts Enges oder bloß Individuelles haftet ihnen an, sie berühren uns stets als der Erguß eines allgemein gültigen, rein menschlichen Empfindens."

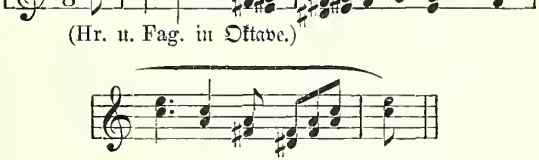
So lautet das Geleitwort, das Heinrich Porges dem „Siegfried" mitgibt; und in der Tat scheint der Tondichter im „Siegfried" zugleich mit der Freiheit des Dramas und seines Helden die höchste musikalische Freiheit erlangt zu haben, die es ihm allein ermöglichte, einen der Handlung adäquaten Ausdruck zu finden.

Das Vorspiel verwendet ausschließlich Themen, die bereits aus den früheren „Ring"-Dramen bekannt sind und daher hier nur rekapituliert zu werden brauchen:

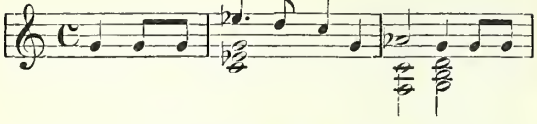



1c.
1d.
p
1e. Fag. Basscl.
ff
p
C. B. Vell.
1f.
We = he!
Ach,
we = he!

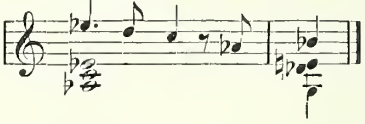
Die typischen Merkmale Mimes sind die des Sinnens (1c) und der Schmiedearbeit (1a). Nun empfing Mime von der sterbenden Sieglinde einst Notungs Stücken zugleich mit dem Knaben Siegfried. All' sein Können scheitert indessen an der Widerstandskraft dieses Stahls, der sich nicht von Mimes Hand bearbeiten lassen will. Und da Siegfried, zum Jüngling herangewachsen, ein starkes Schwert braucht — stärker als es sein Pflegevater zu schmieden versteht —, tritt die Notwendigkeit, Notungs Stücke zu schweißen, immer dringlicher an Mime heran. Es ist die trübe Stimmung aussichtsloſen Grübelns, in die uns das Vorspiel versetzt. Hier, wie in „Rheingold" und „Walküre", leitet ein langer Orgelpunkt (Kontra-F) die Schilderung ein, die Terzakkorde des Motivs des Sinnens spannen sich in der übermäßigen Quart wie Fäden eines Netzes aus, die allmählich auch das Schmiedemotiv mit einbeziehen. Wozu braucht Mime aber das Schwert? Soll ihm nicht Siegfrieds starker Arm mit Notung die Schätze der Nibelungen erwerben, indem er Fafner tötet? Darum im 72. Takte das Motiv des aufsteigenden Horts (1e) neben 1a, zugleich aber auch das Fronmotiv (1f), das Mimes Kunst unter die Kraft des Götterschwertes stellt. Nie werden sein Sinnen und seine Fertigkeit hier Erfolg haben! Vieles kreist im Kopfe des einsamen Grüblers: Vornehmlich die Gier nach dem Golde des Ringes (2a Ringmotiv):



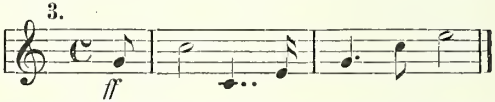
2b. Nur wer der Min=ne Macht ent=sagt, nur wer der



Lie=be Luft ver=jagt.



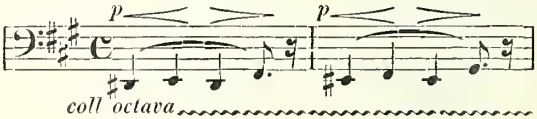
weiter aber auch der Gedanke an das Heldenschwert Notung:

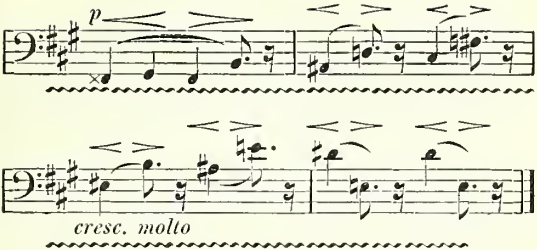


das einzig die Erfüllung seiner Wünsche verheißt. Dann sinkt die Schilderung wieder auf die Rhythmen des Schmiedemotivs (1a) zurück.

Erste Szene: Den Monolog Mimes, mit dem die szenische Darstellung einsetzt, beherrschen dieselben Themen: Fron= (1f), Schmiede= (1a), Schwertmotiv (3), Motiv des Sinnens (1c), bis sich bei: „Fafner der wilde Wurm" auch noch das Riesenwurmmotiv hinzugesellt:

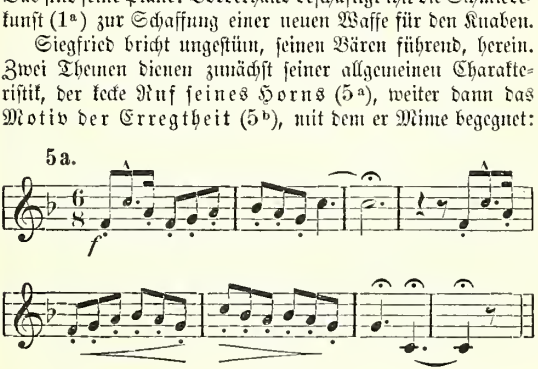
4. Langsam und schleppend.

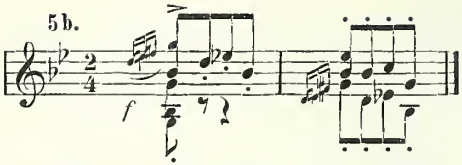




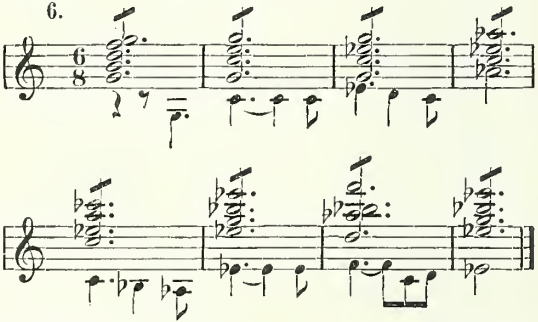
Die Kette der Gedanken ergänzt dann das Ringmotiv (2ª) als Symbol der Goldgier. Allein das Gold zu erlangen taugt nur Notung (3), geschwungen von dem Arme des jungen Helden. Die Phantasie des Zwerges ist so lebhaft beschäftigt, daß sie sich in bereits vollzogene Tatsachen hineinträumt. Mime übernimmt das aus dem Walhallthema nachgebildete Triumphmotiv Loges; ist er erst Besitzer des Ringes, wie soll dann Nibelheim vor seinem Herrscherrufe (1ᵈ) erzittern! — Das sind seine Pläne! Vorderhand beschäftigt ihn die Schmiedekunst (1ª) zur Schaffung einer neuen Waffe für den Knaben.

Siegfried bricht ungestüm, seinen Bären führend, herein. Zwei Themen dienen zunächst seiner allgemeinen Charakteristik, der kecke Ruf seines Horns (5ª), weiter dann das Motiv der Erregtheit (5ᵇ), mit dem er Mime begegnet:



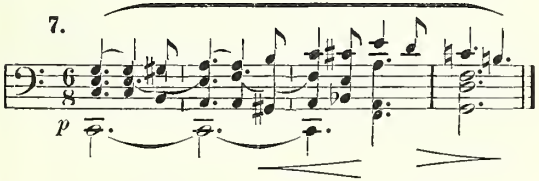


Ein lichter, siegesfroher Held, dessen Hornruf so klar die brummende Kontrabaßfigur (Bär) übertönt! Übermütig sprudelt dieses Motiv (5a) während der kurzen Bärenszene dahin. Es zeigt in seinem Rhythmus und dessen Verwandtschaft mit dem Schmiedemotive (1a) die Auffassung Siegfrieds, des freien Helden, im Gegensatze zur grämlichen des arbeitenden Mime. Die neue Waffe prüft er zum Ansatz des Siegfriedthemas:



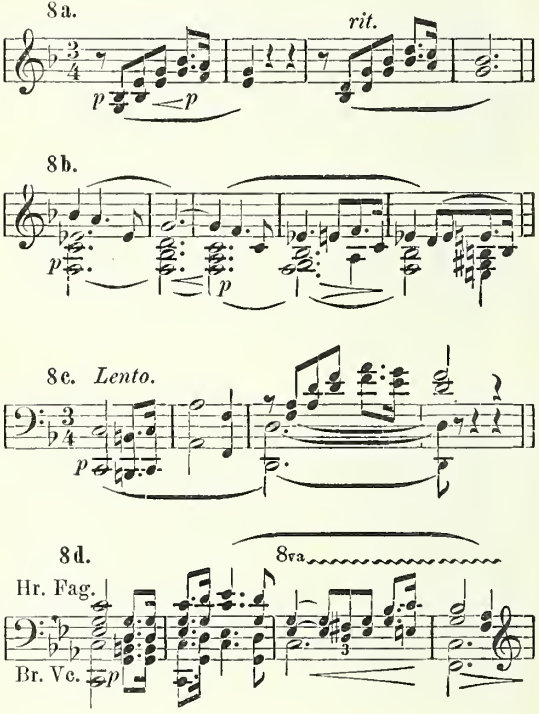
Er zersplittert sie auf dem Amboß; im fortissimo meldet sich seine zornige Erregung (5b), zugleich eine Betätigung des Gefühls unbändiger Kraft, die ihm innewohnt. Dem Quartintervall in 5b begegnet man im weiteren Verlaufe des Dramas noch oft. — Köstlich wirkt der Gegensatz des kreischenden Mime mit seinem Knicken und Nicken (vgl. das

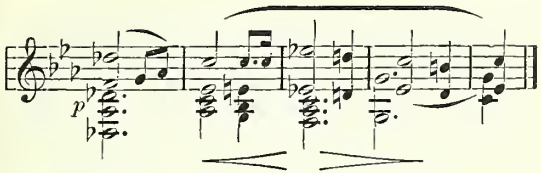
Orchester bei: „Das ist nun der Liebe schlimmer Lohn!“) neben Siegfrieds natürlichen Motiven; bei Mime ist alles abgeleitet aus dem Schmiedemotive (1ª) und bald im Dreiviertel-, bald im Viervierteltakt-Rhythmus angewandt. Die ganze klägliche Litanei, in der er die Siegfried erwiesenen Wohltaten aufzählt („Als zullendes Kind zog ich dich auf“), ruht auf dem Humor dieser Motivübertragung. Mime wirkt eben in seiner ganzen Art tragikomisch, selbst später in seiner Hinterlist und Schlechtigkeit. Eckig und spitz, wie sich jede seiner unbeholfenen Bewegungen ausnimmt, ist auch sein Gesang und die ihn begleitende Musik. — Die erregte (5ᵇ) Gegenrede Siegfrieds läuft in ein neues Thema aus, das zunächst seiner Liebe für die Natur Ausdruck gibt:



später indessen (II. Aufzug) zugleich auch Träger jener stillen Sehnsucht nach der Mutter und deren Liebe ist, wie sie jedes Tier, das da kriecht und fliegt, betätigen darf, nur Siegfried nicht. Das schöne Motiv spinnt sich lang aus und führt zum Berichte Mimes über die Herkunft Siegfrieds. Wie sehr in dem Knaben alles reine Natur ist, wie er selbst aus ihr heraus sich bildete und mit ihr verwuchs, mag der Vergleich der Figur 5ᵇ in der Verkürzung zu Sechzehnteln mit dem spätern Waldvogelmotive ergeben. Auch dort die lustige Quartsequenz. So erscheint, was Siegfried tut, unmittelbar aus seiner Naturumgebung geschöpft, er selbst ist auch musikalisch die in menschliche Form konzentrierte Natur.

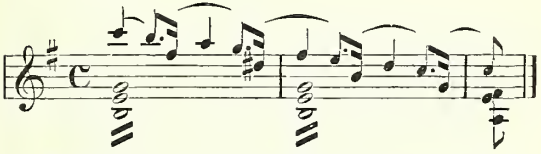
Dem stürmischen Pulsschlage jugendlicher Ungeduld stellen sich bei Mimes Bericht: „Einst lag wimmernd ein Weib“ die aus dem ersten Aufzuge der „Walküre“ bekannten Themen des Wälsungen-Geschwisterpaares, der Eltern Siegfrieds, entgegen:





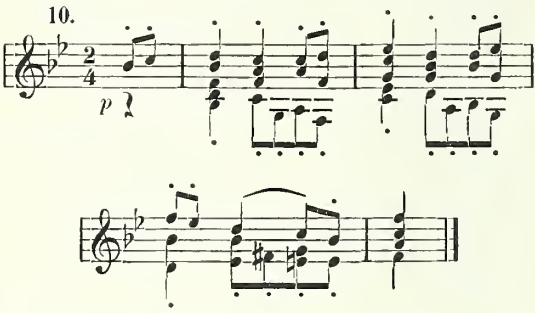
zunächst das mit dem Mitleid (8ª) verbundene tragische Motiv des Liebesleids der Wälsungen (8ᶜ); ihm folgt Sieglindes und Siegmunds Liebesweise (8ᵇ). Auch das Heroenthema (8ᵈ) und das Siegfriedmotiv (6) sind zu bedeutungsvoller Mitwirkung berufen neben dem Fluchtmotive:

9. Lebhaft.



als Charakteristikum des Lebensgeschicks von Siegmund und Sieglinde. Alles ist übersichtlich gehalten und nach den Erklärungen in der „Walküre"-Analyse nicht weiter erläuterungsbedürftig. Nun aber will Siegfried ein Zeichen dafür sehen, daß Mime die Wahrheit sprach. Mit dem Sinnen (1ᶜ) stellen sich Schmiede- (1ª) und Schwertmotiv (3) ein. Die Kunde vom zerbrochenen Notungschwerte, das der Nibelung birgt, erreicht Siegfrieds Ohr. „Und diese Stücken (3) sollst du mir schmieden: dann schwing' ich mein rechtes Schwert!" Wieder hat sich heftige Erregung (5ᵇ) seiner bemächtigt. Die Freiheit, nach der er lechzte, ist ihm nun geworden. Mimes Sohn ist er nicht; ein Schwert hinterließ ihm der Vater. Nichts hält ihn mehr an diesem verhaßten

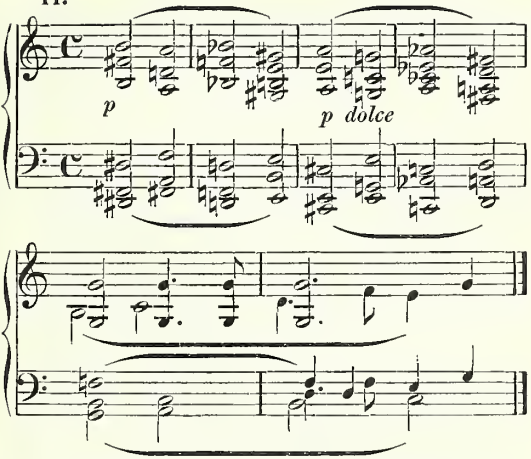
Orte fest: „Aus dem Wald fort, in die Welt ziehn!“ das ist die Quintessenz des unbewußten Wandertriebes:



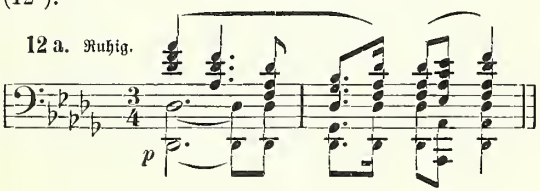
In dem Liede sind die Begleitachtel dem Motiv seelischer Erregung (5b) entnommen. Zu den Klängen der Weise stürmt er hinaus; die dumpfe Höhle mit der Nähe Mimes wird ihm zu drückend, draußen unter rauschenden Wipfeln bei den Tieren des Waldes findet sein übervolles Herz viel eher Gelegenheit zum Mitteilen. Der Nibelung bleibt zurück. Wieder veranlaßt ihn das Geschehene zum Nachsinnen (1c); dann meldet sich das Ringmotiv (2a). Die neue Wendung der Dinge in Einklang mit seinen selbstsüchtigen Plänen zu bringen, ist Mimes größte Sorge. Wie wird das Schwert geschmiedet (1a), damit er den starken Knaben zu Fasners Neste (4) führen kann? Des Nibelungen Neid (Entsagungsweise 2b), Not und Schweiß nietet Notung nicht!

Zweite Szene: Eine feierliche-ernste Akkordfolge, den Zauberschlummer-Harmonien aus der „Walküre“ (III. Aufzug) verwandt, führt Wotan als Wanderer ein. Tuben und Hörner, von Posaunen und Trompeten abgelöst, stimmen die Weise an:

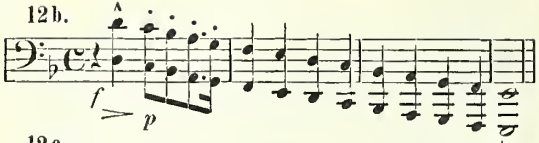
11.



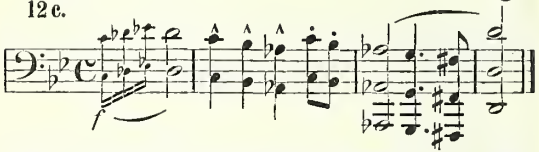
Der ungastlichen Begrüßung durch den ängstlichen Mime stehen die gemessen abschreitenden Harmonien gegenüber. Trotzdem der Nibelung erklärt, ihm genüge sein Witz (Schmiedemotiv 1[a]), läßt sich der Wanderer doch zu den Klängen seines Speermotivs (12[b]) am Herde nieder. Hier die drei Motive Wotans, das Walhall- (12[a]), das Speer- oder Vertrags- (12[b]) und das Unmutmotiv (12[c]):



12b.

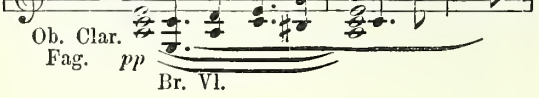


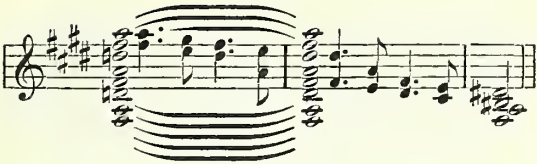
12c.



Mime pfändet darauf das Haupt des Fremden (1a, 12b), sofern dieser nicht durch Beantwortung von drei Fragen sich auszulösen vermag. Im Nachdenken (1c) findet er bald die müßigen Fragen, die aus der Erläuterung der Handlung bekannt sind. Die Erwähnung der Nibelungen und ihrer Geschicke in Wotans erster Antwort bringt das Schmiede- (1a), Ringmotiv (2a), das Motiv des aufsteigenden Horts (1e) und den Herrscherruf Alberichs (1d). Die zweite Antwort beschäftigt sich mit den Riesen auf der Erde Rücken und benutzt daher neben 2a das Riesen- und das Riesenwurm-Motiv (4). Auch die zweite Frage ward gelöst, der Fremde erfüllt seinen Pakt, daher als Anhängsel 12b (Vertragsmotiv). Endlich die letzte Auskunft über die Lichtalben auf wolkigen Höhen mit dem Walhall- (12a), Götterdämmerungs- (13a), Speer- (12b) und Götternotmotiv (13b), welch letzterem sich durch eine Nachbildung in Dur das Göttermachtmotiv (13c) zur Seite stellt:

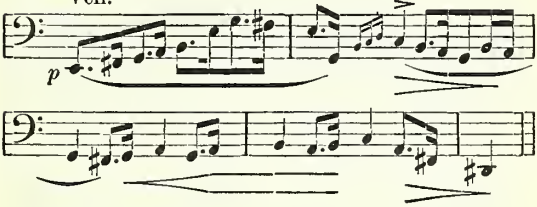
13a.



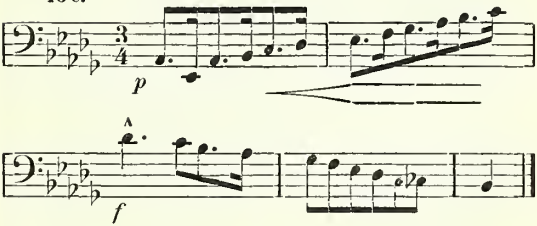


13b. Lebhafter.

Vell.

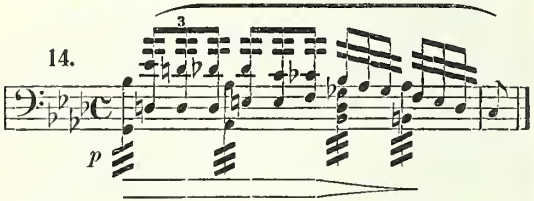


13c.



Das letzte Thema entspricht nach Wolzogen formal in ähnlicher Weise der Götternot (13b), wie das Vertrags- (12b) dem Entsagungsmotive (2b). Es besteht aus klar und wuchtig auf- und niedersteigenden Gängen, die sich als Grundformen der Motive der Nornen (13a) und des Vertrages (12b) bekunden. Wotan ist Herr durch Verträge, die ihn zugleich unfrei machen; aus solcher Doppelart der Göttermacht ward

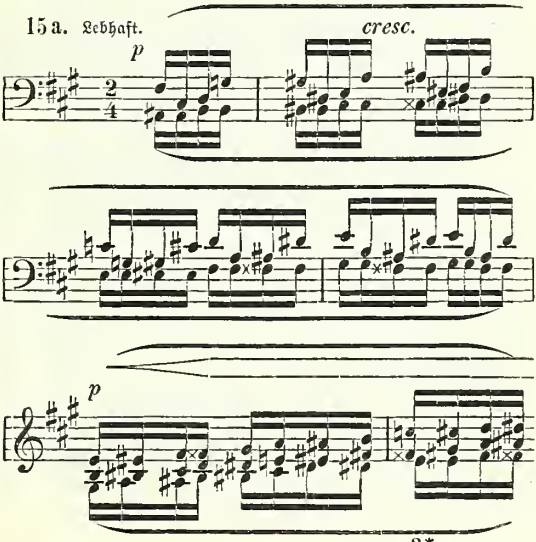
diese ihm zu seiner eigentlichen Not. Es ist ein schweres Verhängnis, an dem inneren Widerspruch seiner Macht zugrunde zu gehen! Motiv 13c bleibt Herr der Situation. Am Speerstoß (12b), den als Zeichen der Lösung des Paktes Wotans letzte Worte unter leisem Donnerrollen begleiten, erkennt Mime den Gast. Ein Gefühl tödlicher Angst befällt ihn und nötigt ihn zu furchtsamer Unterwürfigkeit:

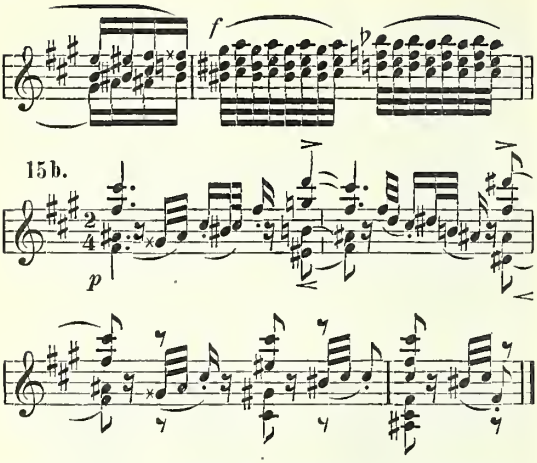


Das klingt sehr kläglich und winselnd; der ganze Herrenstolz, den Mime vorher dem Wanderer entgegenstellte, ist dahin; und die Zitterfigur (14) neben dem Schmiedemotiv (1a) wird in wirkungsvollen Gegensatz zum Walhall- (12a), Speer- (12b) und Wanderermotiv (11) gestellt. — Die Gegenfragen Wotans an Mime fördern zunächst das Heroenmotiv der Wälsungen (8d) und die Siegfriedweise (6) zutage. Im weiteren treffen wir die Motive der Schmiedekunst (1a), des Sinnens (1c), des Riesenwurms (4), des aufsteigenden Horts (1e), u. a., vor allem aber als spiritus rector die Schwertfanfare (3) und endlich das Siegfriedthema (6). — Bei der dritten Frage ist das Wissen des Zwerges am Ende. Das Schmiedemotiv (1a) und die Angstfigur (14) ersterben, Mime übernimmt von Siegfried dessen Erregung (5b), die Wotan-Wanderer (11) mit überlegener Ruhe betrachtet. In seiner Verzweiflung beschäftigt sich Mime mit den verschiedensten Gedanken, die blitzartig sein Hirn durchzucken: Liebesentsagung (2b), Speer (12b), Riesenwurm (4), Schwert (3), während Wotan ihn über sein törichtes Fragen belehrt und

endlich die Lösung der dritten Frage gibt: „Nur wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Notung neu!“ Schwertfanfare (3) und Siegfriedmotiv (6) zeigen, wem Mimes weises Haupt verfiel. Wotan verschwindet im Walde.

Dritte Szene: Höchst ergötzlich weiß der Tondichter die Todesangst des feigen Mime auszumalen, der sein Leben bedroht sieht und in dem Flimmern des Waldes, dem Rauschen der Bäume den nahenden Feind fürchtet, Fafner, den Riesenwurm. Denn daß Siegfried der Notungschmied ist, weiß er noch nicht. Bis jetzt hält er den Drachen in Neidhöhle für das furchtloseste Geschöpf. Seine Wahnvorstellungen nehmen das Bild des Feuers an, die flackernden Logemotive (15ª Logechromatik, 15ᵇ Feuerzauber):

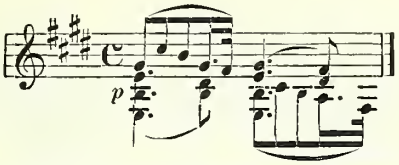




stellen sich ein, während in den Tuben (später Posaunen) das schwerfällige Wurmmotiv (4) sich fast bedrohlich heranwälzt. Allein statt Fafners stürmt Siegfried zur Schwertfanfare (3) herein; der Zwerg ist mit einem Aufschrei hinter dem Amboß zusammengesunken.

Noch immer beschäftigt den Helden die Wanderlust (10); zum Wandern braucht er das Schwert, und Mime hat es nicht fertiggestellt. Dafür lernte der Zwerg das Fürchten. Und wie gern will er es den Knaben lehren, wie müht er sich ab, das Gefühl des Grauens in ihm zu erregen! Die Logechromatik (15ª) beginnt aufs neue ihr Weben, Raunen und Knistern, dazu das Riesenwurmmotiv (4). Mimes Schilderung erreicht bei aller Anschaulichkeit nichts von ihrem Zwecke; wohl aber schreitet die Begleitmusik ihren eignen Weg weiter, indem sie in das Logemotiv (15ª) den Feuerzauber (15ᵇ) und Brünnhildes Schlummerweise:

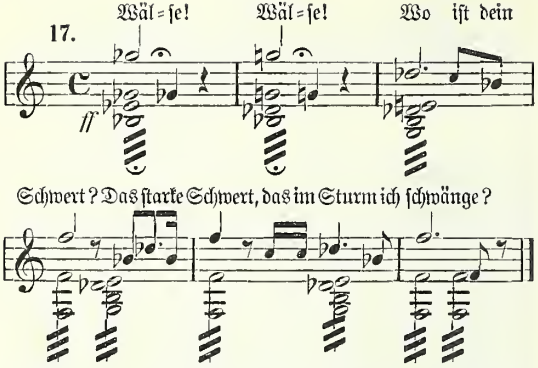
16.



mit einbezieht. Furchtlos wird Siegfried die züngelnde Lohe durchschreiten, furchtlos zum Gipfel des Felsberges klimmen und dort die schlummernde Walküre zum Leben erwecken. Es ist das eine Prolepsis, der man in Wagners Dramen oft begegnet: Die Musik spinnt da, wo das Wort es nicht vermag, die geheimnisvollen Fäden in die dunkle Zukunft und gibt in Andeutungen die Beziehungen kund, welche die großen Momente der Dramen miteinander verbinden. — Das Fürchten also kann Siegfried von Mime nicht lernen; so verlangt er erregt (5^b) den Stahl. Und der Nibelung muß seine Ohnmacht eingestehen: „Nur wer das Fürchten nicht kennt, schmiedet Notung neu!" Damit überantwortet er das Amt des Handelnden Siegfried, der sich ungestüm an die Arbeit macht.

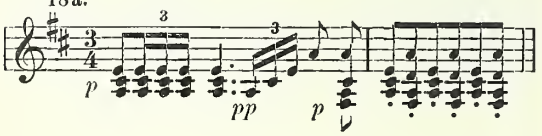
Sein Schmiedemotiv ist gebildet aus dem Hornrufe (5^a), es regt sich unablässig und urkräftig, mit dem Gedeihen der Arbeit immer lebensvoller gestaltet. Mime schaut dem Schaffenden zu. Er erkennt, daß sein Haupt dem kühnen Knaben (Siegfriedmotiv 6) verfiel, lehrt ihn nicht Fafner (4) das Fürchten. Lernt aber Siegfried das Fürchten vom Wurm, wie kommt Mime dann in den Besitz des Ringes (2^a), nach dem er so sehnsüchtig trachtet? — Siegfried fragt hastig nach dem Namen des Stahls. „Notung" nennt sich das starke Schwert! Und was einst der Vater Siegmund in höchster Not ausrief, als er waffenlos in die Hände Hundings fiel: „Wälse! Wälse! Wo ist dein Schwert?":

17.

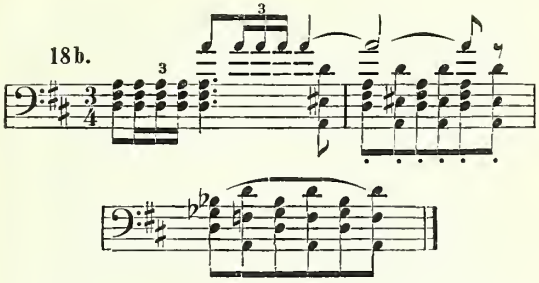


formt sich hier zum frohen Anfeuerungsrufe bei fördernder Arbeit, es wird zum Weihewort für die neue Wehr. Die Funken sprühen und knistern, der Hammer dröhnt, und Siegfried singt frohe Lieder. — Notung gedeiht weiter, Mime steht abseits. Des Rheines gleißendes Gold (2a) beschäftigt unabläßig seine Gedanken. Das beste wäre es, wenn Siegfried Fafner bezwungen hat (4), dem Knaben einen betäubenden Trank zu geben und ihn dann mit dem eignen Schwerte (3) zu töten. So schafft Siegfried am Amboß, Mime am Herd; jener schweißt Notung, dieser kocht den giftigen Sud. Die Freude der beiden über das Gedeihen ihres Werkes stellt Wagner in den folgenden Wendungen einander entgegen:

18a.

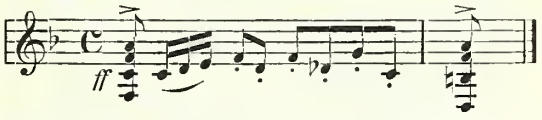


18b.



Und nun wird der glühende Stahl auf dem Amboß bearbeitet. Mit kräftigem Schlage saust der schwere Schmiedehammer nieder, dazu im Orchester die folgende charakteristische Begleitung, das eigentliche Schmiedemotiv Siegfrieds:

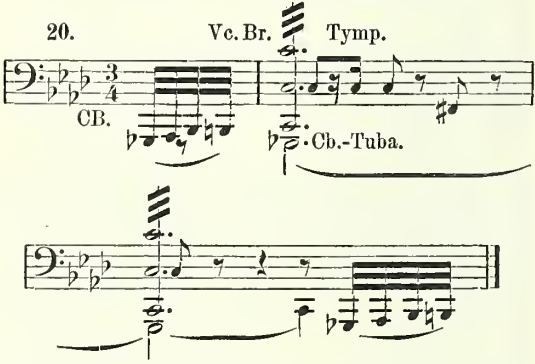
19.



Jeden Takt eröffnet ein starker Schlag des Hammers, dem im vierten vier schwache folgen. So entsteht Notung, das taugliche Schwert, zugleich auch Mimes vernichtender Trank, mit dem er freilich dem Helden nicht schaden soll. — Die musikalische Darstellung, die in bewunderungswürdiger Mannigfaltigkeit und Ergiebigkeit sich durch die ganze letzte Szene hindurch steigert und eine unerreichte Fülle des Schönen bietet, steht nunmehr auf ihrem Gipfelpunkte. Jung-Siegfried schwingt in hellem Entzücken den Stahl des Vaters, den er selbst neu gewann: „Notung! Notung! (17) Neidliches Schwert! Jetzt hastest du wieder im Heft!“ Das Motiv seiner Freude (18a) über das Gelingen des Werkes hat sich wiederum eingestellt. Nun kann er die Wunder von

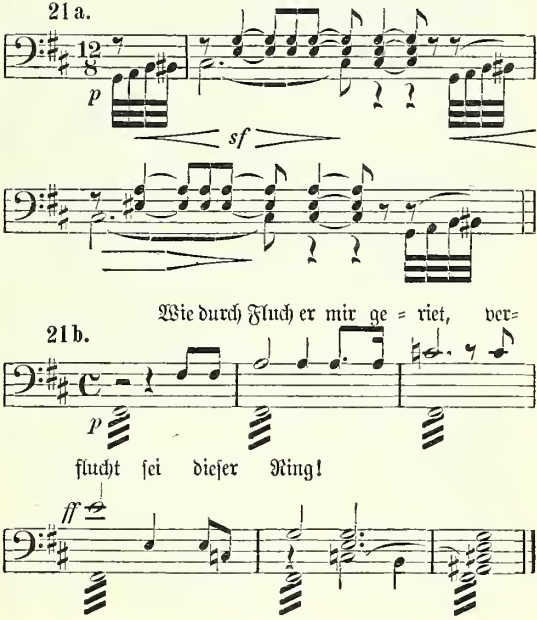
Notungs Kraft offenbaren; der scharfe Stahl zerschneidet den großen Amboß Mimes in zwei Stücke, die polternd auseinanderfallen. Schwertfanfare (3) und Hornruf (5ª) begleiten die erste Tat, die Siegfried die ersehnte Freiheit gibt. Mit dieser Waffe in der Faust steht seinem Mute, seiner Kraft und seinem Tatendrang die ganze Welt offen!

Zweiter Aufzug: Träg und schleppend setzt das Vorspiel zum zweiten Aufzuge ein: der Wald vor Neidhöhle, Fafner auf dem Hort, Alberich im Hinterhalt. Das Massig-Schwerfällige, das dem Riesenwurm und seines Leibes Wucht anhaftet, das sich auch in dem phlegmatischen: „Ich lieg' und besitz': laßt mich schlafen!" kundgibt, die grauenvolle Öde, die solch starrer Besitz rings schafft, kommt in der einleitenden Musik mit aller Prägnanz zur Geltung durch das die Situation beherrschende Fafner-Motiv:



Bisher hat der Komponist Fafner als Riesenwurm mit dessen Motive (4) geschildert, um das Schwerfällige seiner Vorwärtsbewegung, das Lastende seines gewaltigen Leibes bedrohlich darzustellen. Hier in der tritonischen Dissonanz

(übermäßigen Quart) deutet er auf die verzauberte Gestalt hin und auf den, den sie eigentlich verdeckt, Fafner, den Riesen. Man wird dies leicht erkennen, wenn man das Riesen- (s. „Rheingold") neben das Fafnermotiv (20) stellt. Im sechsten Takte gesellt sich zu der düstern Weise noch das Riesenwurm- (4, Kontrabaß-Tuba), später das Ringmotiv (2ª). Sind wir so nach der einen Richtung hin über unsre Umgebung durchaus im klaren, so erfahren wir auch bald durch das Fluchmotiv Alberichs (21ᵇ) und die Synkopen der Rachearbeit (21ª):



daß der Nibelung ruhe- und rastlos hier lauert, sich das frühere Eigentum, Ring, Hort und Tarnkappe, wieder zu erringen. Im Fafner- (20) wie im Rachemotiv (21a) findet man den Zweiunddreißigstel-Vorschlag als Ausdruck drohenden Verderbens.

Erste Szene: Alberich hält vor Neidhöhle Wacht, seiner Rache (21a) zu dienen. Eine dem Walkürenrittmotiv (s. „Walküre") nachgebildete Figur kündet Wotan-Wanderers Kommen. Ihn treibt die Not der Götter (13b) in diesen verhaßten Wald. Mißtrauisch (21b, 21a, dazu 20) beobachtet Alberich den flimmernden Glanz, der bald erlischt. Der Wanderer steht vor ihm, sein Motiv (11) strömt feierlich dahin, um dann durch Walhalls weihevolle Weise (12a) abgelöst zu werden. Der Nibelung erkennt den verhaßten Feind, den Räuber des Goldes; seiner Wut steht das Wandererthema (11) mit dem gelassenen Abschritt und der Ruhe der Ewigen gegenüber. Im Anfang zeigt sich Wotans Unmut (12c), als der Nibelung ihn mit maßlosen Vorwürfen überhäuft; das Vertragsmotiv (12b) gilt Heervater als Abwehr. Alberich beherrscht einzig der Gedanke der Rache (21a, 21b), er sucht Wotan davon zu überzeugen, daß er des Fluches teilhaftig ward, daß also die Rachearbeit der Nibelungen ihrem erfolgreichen Ende sich zuneige: Alberich wird als Walter der Welt und Herr des Ringes mit Hellas Heer Walhall erbeuten. Stark meldet sich das karikierte Walhallmotiv, um sich in der Logechromatik (15a) zu verlieren (genau wie im ersten Aufzuge bei Mimes vorzeitigem Triumph). Es ist diese Wendung, von Loge im „Rheingold" bei Alberichs Gefangennahme zum erstenmal angewendet, typisch geworden für den Ehrgeiz nach der Weltherrschaft, um welche die Nibelungen mit den Lichtalben ringen. Bei diesem Streite, der mehr und mehr sich zuungunsten der Lichtalben neigt, verliert naturgemäß auch Walhall von seinem schimmernden Glanze; es wird in den Kampf einbezogen, vom Gegner mit der Waffe der Ironie und des Spottes angegriffen,

während schließlich der tertius gaudens der falsche Loge bleibt, dessen züngelnder Lohe das große Zerstörungswerk vorbehalten bleibt. Es handelt sich also wieder um eine jener musikalischen Prolepsen, von denen vorhin die Rede war.

Hatte bislang Wotans Gleichmut den Angriffen Alberichs standgehalten, so gerät er doch in starkes Schwanken, als der Nibelung den Heldensohn (Schwertfanfare 3) ins Treffen führt, der Heervaters Wünsche erfüllen soll. Stark meldet sich Wotans Zorn (12c): Mag Alberich mit Mime, dem Bruder, rechten, der ihm Fafners Bezwinger soeben zuführt, nicht mit Wotan! Zu den Klängen des Wurmmotivs (4) schreitet Wanderer auf Neidhöhle zu und weckt Fafner (20); auch der spottet der Warnung und wähnt sich unbezwinglich. Umsonst der Hinweis auf des Knaben Kraft und sein scharfes Schwert (3)! Den Vorschlag Alberichs, Fafner möge ihm den Ring belassen, trägt 21a, die gähnende Entgegnung des Ungetüms 20. Mit dem Götterdämmerungsmotive (13a) deutet endlich Heervater an, daß Alberich nichts nach seinem Willen ändern wird, da das ewige Urgesetz den Gang der Ereignisse bestimmt. Der Gott verschwindet zum Thema als Wanderer (11) und dem Rittmotive der Walküren, das ja selbst wieder verwandt ist mit dem Hornrufe Siegfrieds (5a). Siegfried ist der Enkel Wotans, Brünnhilde die Tochter; aus Walhalls lichten Höhen empfingen beide Glanz und Macht, hier ist die gemeinsame Quelle, von der alles ausgeht, um wieder in sie zurückzuströmen. — Dem scheidenden Gotte tönt der Fluch Alberichs (21b) und das Motiv seiner Rache (21a) nach, bis dann Fafner- (20) und Wurmmotiv (4) allein den Platz behaupten.

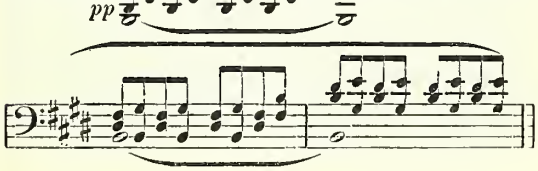
Zweite Szene: Der lichte Morgen bricht herein, mit ihm langen Siegfried und Mime am Orte künftiger Tat an. Hier soll der junge Held zum erstenmal des neuen Schwertes Stärke erproben, von hier aus auch den Weg zur schlummernden Brünnhilde finden. Daher verbinden sich Klänge aus der Höhle Mimes beim Schmieden Notungs

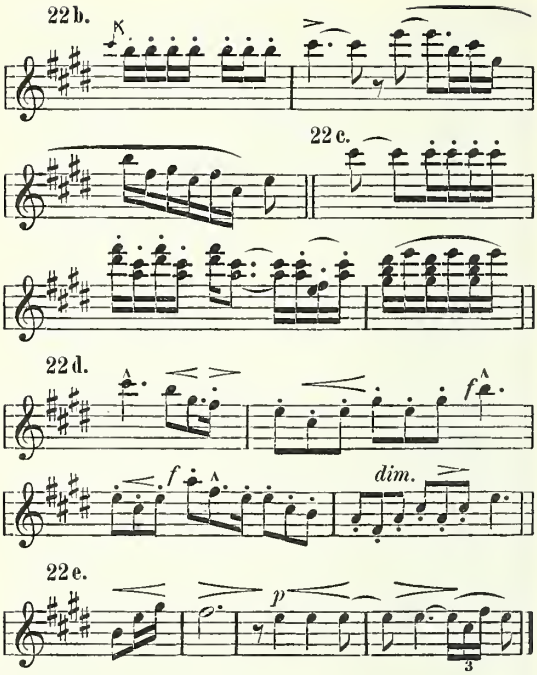
mit 1ª und 16. Die Schlummerweise Brünnhildes (16) begleitet die erstaunte Frage Siegfrieds, der sich unter der Linde niedergelassen hat: „Hier soll ich das Fürchten lernen?“ Wie dieses Fürchten den falschen Zwerg beschäftigt! Siegfried versteht es noch immer nicht, und Wotan-Wanderer ließ doch das Haupt Mimes dem verfallen, der das Fürchten nicht kennt! So stellt denn Siegfrieds Begleiter von neuem fruchtlose Versuche an, den Knaben die Furcht zu lehren, just wie wir's aus den deutschen Kindermärchen von dem wissen, der auszog, um das Gruseln zu lernen. Wieder verbindet sich in Mimes Gemüt die schreckhafte Vorstellung mit der Macht des Feuers, so daß das Orchester die Schilderung des Gruseligen aus der Logechromatik (15ª) ableitet. Hieraus schält sich dann als Inbegriff alles Grauenhaften Fasners Motiv (20) heraus, als Mime den Wurm und seine furchtbar vernichtende Kraft beschreibt. Doch kann er mit alledem nichts erreichen. Wie wäre es auch möglich, ein Naturkind wie Siegfried, der draußen im wilden Wald unter dem Getier groß ward, mit der vertrauten Umgebung in Angst zu versetzen! Dazu kommt das unerschrockene Heldentum (8ª), das er als Wälsung von Vater und Mutter ererbte. Mimes Geschwätz vermag ihn nur der Erregung (5ᵇ) von neuem in die Arme zu treiben, in der er den Zwerg von sich fortdrängt. Nach einer kurzen Rekapitulation der Gruselfigur, sowie der Motive 16 und 20 wendet sich endlich der Nibelung zum Gehen, während Siegfried am Quell sich lagert. „Merk auf den Wurm! Aus der Höhle wälzt er sich her!“ bringt Motiv 4, 1ª und die ersten Andeutungen des Waldwebens (22ª). Mit einer Gebärde der Wut (5ᵇ) jagt Siegfried den eklen Zwerg davon.

Der Held ist nunmehr allein mit sich in stiller Waldeinsamkeit. Sie ist sein Element von Jugend auf, aus ihr schöpfte er von jeher neue Eindrücke, große und kleine Lebensmomente, weil ihm die Natur zur weisen Lehrerin ward. So findet er auch jetzt beim Rauschen dichtbelaubter

Wipfel Zeit, sich mit sich selbst zu beschäftigen und die keusche, reine Umgebung auf sein Innerstes einwirken zu lassen: „Der Überschuß an unverwendeter Geistes- und Lebenskraft, der," wie Porges schreibt, „Siegfried zu seinen kühnen Taten antreibt, äußert sich, wenn er, statt nur nach außen zu gehen, sich wieder nach innen auf seinen eignen Urquell zurück wendet, als Reflexion. Aus ihr entspringen dann jene tief-gemütvollen Selbstgespräche, in denen Siegfried die natürliche Güte und Treuherzigkeit seines Wesens so innig ergreifend kundgibt, daß man behaupten könnte, wie in der Reihenfolge der Dramen erst jetzt das ganz hervortrete, was wir im engern Sinne unter Gemüt verstehen. Nach dem in gleichmäßiger Ruhe dahinfließenden Gefühlsstrome, der uns im ‚Rheingold' so sehr erfrischte, nach dem glühenden Entzücken, das in der ‚Walküre' uns in seinem Wirbel mit fortgerissen, ist es nun, als wenn der dort alle Schranken des Seins sprengen wollende Geist wie zu sich selbst zurückkehrte, um da jene Befriedigung zu finden, die ihm in allen Stürmen der Leidenschaften versagt geblieben war." — Die Eindrücke der Siegfried umgebenden Natur, das **Waldweben** (22ª) und der **Waldvogel** mit seinem Gesang (22ᵇ—ᵉ), sind es nun auch, aus denen er Wissen und Kraft zu neuer Tat schöpft, zu einer die Lichtalben mit der Erlösung von ihrer Unfreiheit begrüßenden, ihm selbst aber die Weltherrschaft überantwortenden Befreiungstat:

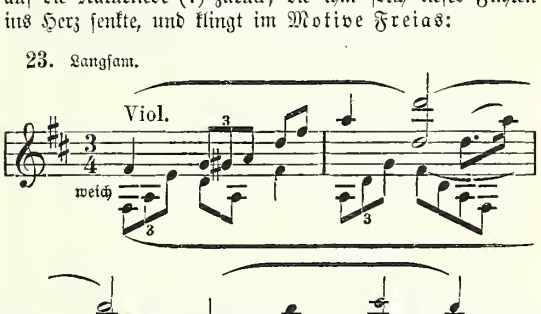
22a.





Wenige Unterbrechungen abgerechnet, durchzieht das Waldweben (22a) mit seinem traulich-flüsternden Gewoge, allmählich sich in jubelnder Lebensfreude von Achteln zu Sechzehnteln steigernd, den ganzen zweiten Teil des Aufzuges. Es wird immer reicher an sich einwebenden Instrumentalstimmen und schwillt zu einem lieblich-wallenden Tonmeer an, daraus dem einsamen Siegfried nach und nach neue Bilder, neue

Plauderlaute des immer mehr verstandenen Geheimnisses der Natur auftauchen. Das Waldweben bildet den poetischen Hintergrund für Siegfrieds Träumen und Sinnen von Vater und Mutter. Ergreifend berühren die Themen der Liebe (8^b), des Leids (8^c) und des Heroentums der Wälsungen (8^d), wie er des grimmen Todes gedenkt, der die Eltern ihm so früh raubte. „Ach, möchte ich Sohn meine Mutter sehen! Meine Mutter, ein Menschenweib!“ greift auf die Naturliebe (7) zurück, die ihm solch tiefes Fühlen ins Herz senkte, und klingt im Motive Freias:

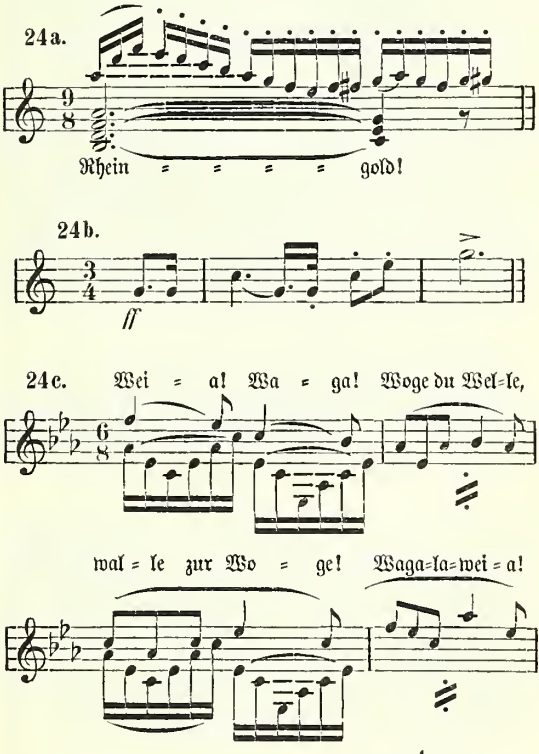


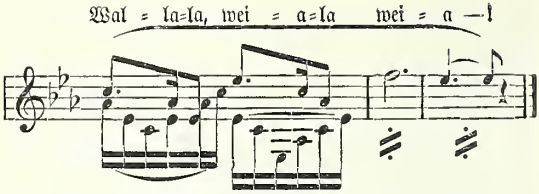
rührend aus, zugleich eine Huldigung an die Schönheit der Mutter, der gewiß gleich der Rehhindin hellschimmernde Augen erglänzten. — Von neuem schwillt das Waldweben (22^a) an, aus ihm löst sich dann der Gesang des Waldvogels in seinen mannigfaltigen Strophen ($22^{b—e}$) los und fesselt immer mehr die Aufmerksamkeit Siegfrieds. Auch diese Vogelweisen sind zum Teil aus den Rheintöchter-

motiven, zum Teil aus Siegfrieds erregtem Gemütsleben (man vergleiche 5^b mit 22^b) gewonnen, sie umschlingt als gemeinsames Band die Natur, der sie abgelauscht sind. — Köstlich wirken im weiteren die vergeblichen Versuche des jungen Helden, auf der Rohrpfeife es dem Vogel nachzutun, bis er endlich zu seinem Horn greift. Stolz erklingt sein Hornruf (5^a), das große Siegfriedmotiv (6) und die Schwertfanfare (3) durch den stillen Wald. Die Töne wecken Fafner, der sich (Riesenwurmmotiv [4] in den Tuben) schwerfällig herauwälzt, um zu sehen, wer es wagt, seinen Schlummer zu stören. Sein: „Was ist da?" begleitet Motiv 20. Nun wäre es Zeit, das Gruseln (Gruselfigur aus 15^a) zu lernen! Aber ein Held, wie Siegfried, traut seinem starken Arme und Notungs (3) unbezwinglicher Kraft. Mit dem Hornrufe (5^a) leitet er den Angriff ein, den Fafner mit 4 in kampfbereiter Positur erwartet, bis Notung (3) den Weg zu seinem Herzen (20) findet und er, ein neues Opfer der Nibelungenrache (21^a), zusammenbricht. Die genannten Themen erhalten dann eine Ergänzung im Siegfriedmotive (6), zu dem der Bezwinger Fafners sich zu erkennen gibt, während der Drache (20) seinen letzten Seufzer aushaucht. — Siegfried zieht Notung (3) aus dem Körper des Tieres, netzt die Lippen mit dem Blute seines Opfers und versteht nun den Gesang seines gefiederten Freundes im Wipfel. Waldweben (22^a) und Gesang des Waldvogels ($22^{b—e}$) setzen ein und belehren den Naiven über die Bedeutung von Ring und Hort, die er nunmehr aus Neidhöhle holt.

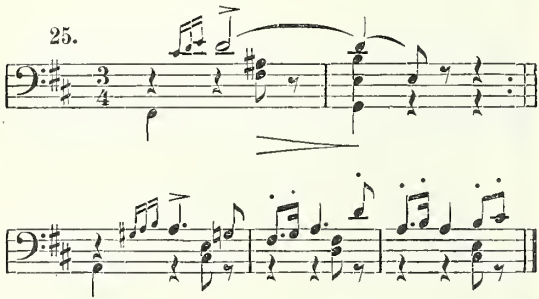
Dritte Szene: Unmittelbar nach seinem Verschwinden sehen wir Alberich und Mime auf dem Plane, ein jeder bereit, sich den Raub zu sichern. Sie kommen zu spät, ihrer Wut machen sie in schlimmem Gezänk Luft, dem als Basis zunächst die aus der ersten „Rheingold"-Szene bekannte musikalische Illustrierung des goldgierigen, häßlichen und ungelenken Schwarzalben dient, um im weiteren Tarnhelm- (1^b), Schmiede- (1^a) und Ringmotiv (2^a) einzubeziehen. —

Siegfrieds Rückkehr stellt mit dem Rheingoldmotive (24a) der Rheingoldfanfare (24b) und der Rheintöchterweise (24c):





zunächst die falsche Behauptung Alberichs richtig, daß das Gold ihm gehört; hat er es doch selbst den Nixen des Rheins geraubt. — Waldweben (22ᵃ) und Waldvogel (22ᵈ) beginnen wieder; Siegfried wird vor dem tückischen Mime und seinen Absichten gewarnt. Das Blut des Drachen läßt ihn das Heuchlergerede des Zwerges so verstehn, wie es gemeint ist. So erwartet Siegfried den Falschen und weidet sich an seiner Schmeichelei und Beutelust, die hier neben dem Thema 18ᵇ noch ein neues, sehr bezeichnendes Motiv erhält:

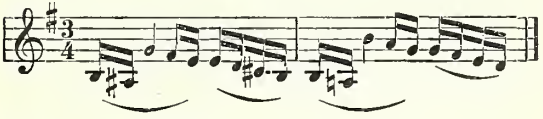


Sehr komisch nehmen sich zu dieser Schmeichelweise die mit ihr im strikten Widerspruche stehenden Absichten des Zwerges aus, die er offen darlegen muß, während er das Gegenteil zu versichern glaubt. Die dem Schmiedemotiv (1ᵃ) nach-

gebildete Begleitfigur („Als zullendes Kind") unterstützt die Wirkung wesentlich. Wie Mime den giftigen Sud eingießt und Siegfried aufdringlich anbietet, warnt der Waldvogel (22ᵃ); des Geredes (25: „Nun, mein Wälsung") erwehrt sich der Held, indem er den „eklen Schwätzer" mit einem Schwertstreiche (3 und 5ᵃ verbunden) zu Boden streckt. Auf solche Weise stirbt der Meister des Sinnens (1ᶜ) und der Schmiedekunst (1ᵃ, Alberichs Lachen aus dem Geltüft, später vom Orchester aufgenommen). Die Motive 1ᶜ, 1ᵃ, 5ᵃ und 20 begleiten die Bergung der Leichen Mimes und Fafners, der neuen Opfer des Nibelungenfluches; daher 21ᵇ sehr ausdrucksvoll. „Da lieg auch du" zeigt das Motiv des Riesenwurms (4) neben dem Ringmotiv (2ᵃ).

Siegfrieds (aus 5ᵃ gebildete) lebhafte Schmiedeweise führt zum Schlußteile des Aufzugs. Notung verlangt nach neuer Tat, das Herz des Helden aber erfüllt liebendes Sehnen nach einem Gefährten; es ist das seinem Wesen nach ihm unbewußte, naive Gefühl des Liebesdranges:

26.

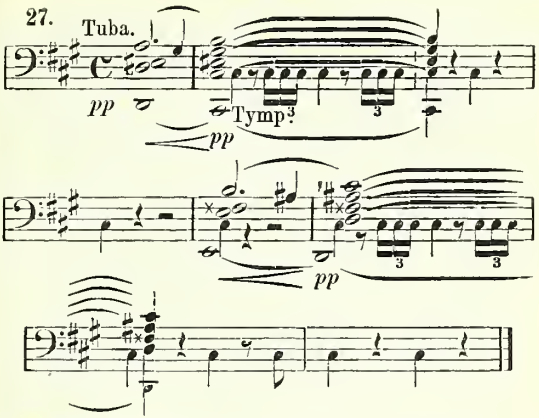


das sich immer stärker geltend macht und mit seiner verzehrenden Kraft ihn durchaus beherrscht. Auch hier weiß der Waldvogel (22ᵈ, 22ᵉ) Rat. Das Waldweben (22ᵃ) geht in die Flimmerbewegung von Loges Waberlohe (15ᵃ, 15ᵇ) über, das große Siegfriedmotiv (6) und Brünnhildes Schlummerweise (16) melden sich. Die Braut auf hohem Fels, beschirmt von dem Feuer Loges, gewinnt ein Feiger nie, — nur wer das Fürchten nicht kennt! Und der dumme Knabe, der umsonst auszog, das Gruseln zu lernen, erkennt, jauchzend den Waldvogelgesang (22ᵃ) aufnehmend, daß er

der Erwecker der Wunschmaid sein wird. Der leichtbeschwingte (abgebrochene Sechzehntel) Freund will ihm gern Führer sein. Stürmischer Liebesdrang (26) beflügelt Siegfrieds Schritte, die ihn dem vorausfliegenden, zwitschernden (22[d]) Vogel folgen lassen.

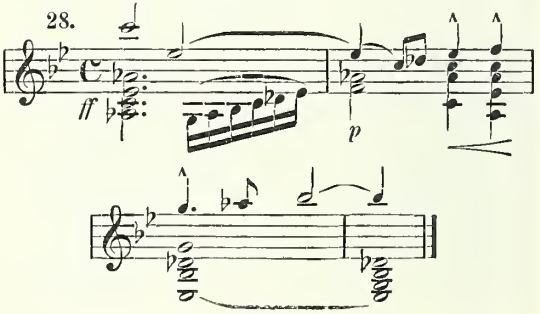
Dritter Aufzug: Siegfried gehört nun der Ring, die Tarnkappe und Notung; auf dem Wege zu Brünnhildes Felsen eilt er dahin, vom Waldvogel geleitet, tatendurstig und sehnsuchterfüllt. Gleichwohl beschleicht Wotan die Sorge um die Zukunft. Wird die Rachearbeit der Nibelungen vereiteln können, daß der Held Siegfried die entsühnte Welt beherrscht? Ist der Untergang der Lichtalben unabwendbar? Das sind die Fragen, die ihm immer wieder Not und Unmut erregen, die ihn an der Allgewalt seines Speeres verzweifeln lassen. Darum finden wir Heervater auf der Fahrt zur weisen Wala, die er zu befragen gedenkt. Er naht (mit dem aus dem Walkürenmotiv gewonnenen Rittmotive, das zugleich Siegfrieds Schmiedemotiv ist) im Sturme. Götternot (Motiv 13[b] in den Bässen stark dahinbrausend) treibt ihn und der nagende Zweifel am Speer als Symbol seiner Macht (12[b]). Als Wanderer (11) stieg er von den lichten Höhen Walhalls herab, um Erda (13[a]) zu fragen. Wird sie ihm das Ende weissagen? —

Erste Szene: Der Gott betritt zu den Motiven 11 und 12[b], verbunden mit der Rittfigur, das einsame Felstal am Fuße des Walkürenberges in finsterer Nacht. Fast hat die Götternot (13[b]) seine Eile zur Flucht (9) umgewandelt („Wala! Erwach!"). Die Kraft seines Speeres (12[b]) versagt nicht, Erda erscheint (13[a]). Auf ihre Frage: „Wer scheucht den Schlummer mir?" gibt die begleitende Musik Antwort mit dem in der „Walküre" bereits zu so bedeutungsvoller Mission erkorenen Motive der Schicksalsfrage:



Schmeichelnd mischen sich die Weisen des schönen Freiamotivs (23) in der Anrede Wotans mit dessen Wandererthema (11: „Die Welt durchzog ich, wanderte viel"). Wie er einst durch Liebeszauber die Urweise in Fesseln schlug, so sucht er auch jetzt wieder mit dem Lobe ihrer Allwissenheit auf deren Eitelkeit einzuwirken. Doch sie verweigert die Auskunft trotz ihrer Vertragsverpflichtung (12ᵇ). Ihr: „Doch wenn ich schlafe, wachen die Nornen" zeigt, wie im Beginn des „Rheingoldes", die Genesis aus dem Urzustande. Wotans: „Im Zwange der Welt weben die Nornen", bringt das Ringmotiv (2ᵃ); in der Tat steht die Welt ebenso unter dem Zwange des Goldes, seit dieses, durch Raub den Rheintöchtern entrissen, seine Erdenwanderung angetreten hat, obendrein noch den Fluch Alberichs trägt, wie unter dem Banne der Entsagung (2ᵇ). — Die Rekapitulation der Erlebnisse Erdas mit Wotan, der Geburt Brünnhildes, wählt als hauptsächliche Basis das feierliche Walhallthema (12ᵃ). Warum hat der Gott Wala aus tiefem Schlummer geweckt

und nicht Brünnhilden um die Wendung des Geschicks (27) befragt? Nun muß Wotan vom Lose der Walküre berichten; er rechtfertigt sich zu den Klängen desselben Motivs, mit dem auch einst die Lieblingswunschmaid seinen Zorn über ihren Ungehorsam sänftigte. Die Enthüllungen führen aus dem Entsetzen Walas zu einer starken Kollision zwischen Erda und Wotan, die mit dem Motiv 13ª fast alleinige Herrin der Situation ist. Heervater muß sich die bittersten Wahrheiten ob seiner Götterweisheit und Taten sagen lassen; auch seiner Frage, wie er die Sorge besiege, begegnet sie mit scharfem Tadel. Allein indem Wotan die Unabwendbarkeit des den Göttern beschiedenen Endes (Götterdämmerung) erkennen und schließlich auch selbst wollen muß, fällt ihm die Entsagung insofern nicht schwer, als er nun nach Siegfrieds kühnen Taten weiß, daß nicht die Nibelungen, sondern der Wälsung und Brünnhilde ihn als Hort der Weltherrschaft beerben werden: „Um der Götter Ende grämt mich die Angst nicht, seit mein Wunsch es will! Was in des Zwiespalts wildem Schmerz verzweifelnd einst ich beschloß, froh und freudig führ' ich frei es nun aus!" Diese schöne Gewißheit, vereint mit der Bereitschaft zur Hingabe seiner Herrschaft, gipfelt in dem Welterbschaftsmotiv:

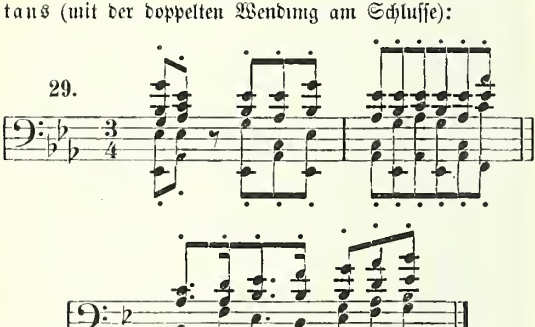


So wenigstens nennt es Hans von Wolzogen und begründet seinen Zusammenhang mit dem Drama in nachstehender Weise: Alles Bangen vor der prophetischen Götterdämmerung und vor dem verfluchten Ringe scheucht Wotan sich nun gegenüber der nicht mehr Rat wissenden Urweisen mit seinem eignen Willen davon, die Weltherrschaft in Hoffnung auf die erlösende Tat der Ringheimgabe dem jungen Paare Siegfried und Brünnhilde zu überlassen. In der Verbindung des Walhallthemas (12^a) mit dem Schwertwartmotive (3) wird diese Übergabe symbolisch ausgedrückt, während das stolz und stark emporsteigende, heroische Motiv der Welterbschaft (28) den siegesfroh erhofften Erfolg seines Willens dem Gotte sichert. Dies großartige Motiv, vorgebildet in der Abschlußfigur zum Fahrtenlustmotive (Siegfrieds), beherrscht in dreimaliger Wiederholung den graudios glänzenden Schluß der durchweg feierlich erhabenen, ersten Szene. — So erscheint die Bezeichnung für Motiv 28 durchaus korrekt, eine Veranlassung zur anderweiten Benennung liegt um so weniger vor, als durch solche Neuwahl eines Namens leicht Verwirrung angerichtet wird, die in Rücksicht auf die Vielgliederigkeit des motivischen Baues der „Nibelungen" nach Möglichkeit zu vermeiden ist. — Im dritten Aufzuge, wo Siegfried und Brünnhilde durch ihre Vereinigung die Welterbschaft antreten, kommt Motiv 28 dann wieder zu voller Geltung. — Wotan hat für seine Erzählung u. a. auch die Motive des Ringes (2^a), des Fluches (21^b) und der Wälsungenliebe (8^b) als zeitweilige Grundlage gewählt. Zu den geheimnisvollen Klängen des Motivs 13^a versinkt Erda zu ewigem Schlummer in die wesenlose, traumhafte Tiefe.

Zweite Szene: Anklänge an das Waldweben (22^a), untermischt mit dem Lockruf des Waldvogels (22^b, 22^d, zuerst im Horn, dann in der Klarinette) verkünden das Nahen Siegfrieds. Sein leichtbeschwingter Führer verschwindet, der junge Held verlangsamt in dieser wilden, ihm fremden Umgebung unwillkürlich seine Schritte, Wotan-Wanderer

tritt ihm mit der Frage entgegen, wohin ihn sein Weg führe. So berichtet Siegfried von seinen Erlebnissen mit dem Waldvogel (22[d]), mit Fafner, dem Wurm, (20) und dem selbstgeschmiedeten Schwerte (1[a], 3). Heervater ist sichtlich erfreut über die kecken Antworten des kühnen Wälsungensprosses, seines eignen Enkels. Die Zuversicht, die ihn eben noch bei dem Entschlusse zur Hingabe der Welterbschaft erfüllte, findet in der Begegnung neue Nahrung und kristallisiert sich zu einem Motive der Vaterfreude Wotans (mit der doppelten Wendung am Schlusse):

29.



Indessen wird diese behagliche Stimmung bald durch Siegfrieds Empfindlichkeit und Ungestüm in ihr Gegenteil umgewandelt, als Wotan über ihn lacht, weil der Knabe nicht weiß, wer Notungs starke Stücke schuf. Verdrossen und sehr unehrerbietig entgegnet Siegfried: „Kannst du den Weg mir weisen, so rede: vermagst du nicht, so halte dein Maul!" Motiv 8[c] gemahnt an das Liebesleid der Wälsungen. Mit den Ansätzen des Motivs 29 sucht Wotan den stürmischen Burschen zu beruhigen, auch deuten die Themen Walhalls (12[a])

und Wotan-Wanderers (11) auf die hohe Herkunft des einäugigen Alten. Umsonst! Siegfrieds Geduld ist am Ende und auch die Wotans. Heervaters Unmutmotiv (12c) tritt in Aktion. Der Gott warnt den Kühnen vor Loges züngelndem Feuerzauber (15b), dem sich das Walkürenmotiv hinzugesellt. Auch hier, wie vordem bei Mime, kann der Hinweis auf die Gefahr den Wagemut des kühnen Helden nur reizen. So erreicht denn die Erregung der hastigen Rede und Gegenrede den Höhepunkt bei Wotans Drohung: „Das Schwert, das du schwingst, zerschlug einst dieser Schaft; noch einmal denn zerspring' es am ewigen Speer!" Mit dem Speermotiv (12b) zugleich hören wir die Klage vom Liebesleid der Wälsungen (8c), dessen Geschichte Notungs zersprungener Stahl zu berichten weiß, — eine traurige Mär! Damit hat sich aber der Fremde Siegfried gegenüber als Feind und Vernichter Siegmunds bekannt und das Zeichen zum Angriff gegeben. Es liegt das in der Absicht Wotans; denn nur wer seines Speeres Spitze nicht fürchtet, durchschreitet Loges Feuer zu Brünnhilde; weiter soll sich auch erweisen, ob die Welterbschaft auf Siegfried überging und der weltbeherrschende Speer seine Macht für Wotan verlor. — Notungs Schärfe (3) zerschlägt den vorgehaltenen Schaft (12b). Ein Donnerschlag und ein zur Höhe flammender Blitz begleiten die Entscheidung; Loge erfährt dadurch, daß der Erwecker naht. Zu Motiv 13a verschwindet Wotan in der Finsternis; langsam und unabwendbar zieht die Götterdämmerung herauf.

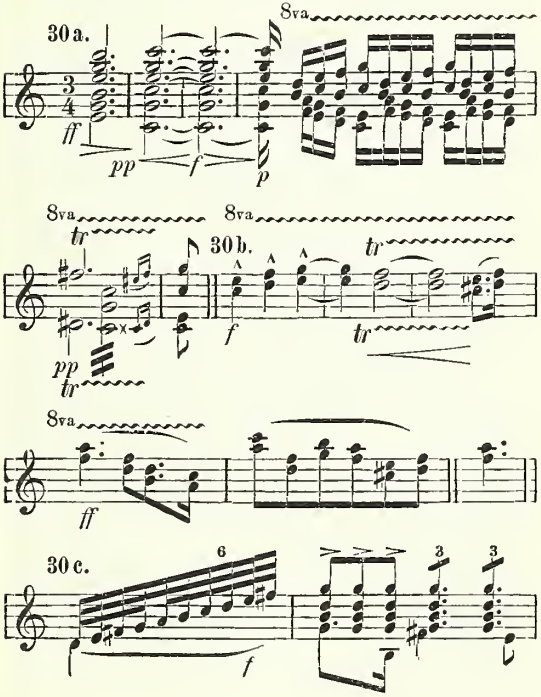
Die Kümmernis Siegfrieds über den mit zerbrochener Waffe flüchtigen Gegner (Motive 8c und 6) wird durch das herabwallende Flammenmeer Loges (15a—b) schnell verdrängt. Rheingold- (24a) und Waldvogelmotiv (22d) mischen sich mit dem kecken Hornrufe (5a), als sich der Wälsung jauchzend in die Glut stürzt. Eine Weile beherrschen die Weisen des Feuerzauberns (15b) und Siegfrieds (6) allein den Platz: der Held steht im Kampfe mit Loges züngelnder Lohe, durch die

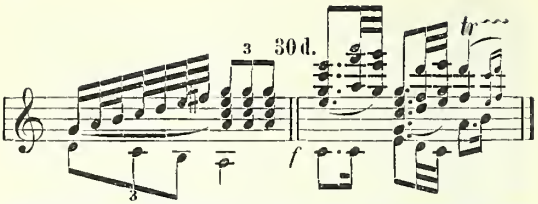
er unversehrt dem Felsgipfel entgegendringt. Das Zauberschlummermotiv (16) deutet auf die Nähe Brünnhildes hin. Endlich, als die Glut sich verliert, stellt die Schicksalsfrage (27) den Zuschauer vor die neue Situation: Siegfried auf der Höhe des Felsberges vor der schlafenden Wunschmaid!

Dritte Szene: Von unbeschreiblicher Schönheit ist die musikalische Schilderung des nächsten Abschnitts, die über das bis zur Furcht sich steigernde Zagen des Wälsung die Erweckung Brünnhildes erreicht. Die wahrhaft hinreißende Größe und Gewalt der poetischen Gedanken hält hier den Hörer unausgesetzt gefangen; und die Idee, daß dieser kühne, vor keiner Tat zurückschreckende Held jetzt beim ersten Anblick einer schlummernden Frau die süße Not der wahren und echten Furcht empfindet, erhöht mit seinem dichterisch-hohen Schwunge noch wesentlich die Wirkung der Musik. Zum stillen Frieden auf wonnig-öder Höhe ist die vordem elementar erregte Natur eingekehrt. Wie in leisen Schlaftropfen perlt das Schlummermotiv (16) herab, unterbrochen von sanften, aufgelösten Harfenakkorden, um in Freias Schönheitsmotiv (23) sich aufzulösen und über die Schicksalsfrage (27) mit dem Motiv der Liebesfesselung (s. „Rheingold") darauf hinzuweisen, wie der sehnsuchtsvoll-innige, unbewußte Drang im Herzen Siegfrieds hier an dieser Stelle in sanfte Fesseln geschlagen wird und endliche Erfüllung finden soll. Walkürenweisen in leiser Andeutung berichten darüber, wer die Schlafende sei. Und wie Siegfried gewahrt, daß in lichter Waffen Glanze eine Frau vor ihm liegt, mahnen das Liebesleid seiner Eltern (8^c) und sehnsuchtsvolles Verlangen (26) zum Handeln. Mit der zunehmenden Not lösen kaleidoskopartig die Themen des Zauberschlummers (16), des Liebesdrangs (26), der Liebesfesselung und Freias Schönheit (23) einander ab. Nach dem Weckrufe: „Erwache! Heiliges Weib!" denten Entsagungs- (2^b) und Freiamotiv (23) an, daß Siegfried die Befürchtung hegt, die Holde nicht ins Leben rufen

zu können und also ihrer Schönheit entsagen zu müssen, bis er endlich mit geschlossenen Augen auf die Schlummernde sinkt, um sich Leben aus ihren Lippen zu saugen, sollte er auch sterbend vergehn.

Brünnhilde erwacht und richtet sich zu feierlicher Weltbegrüßung empor:





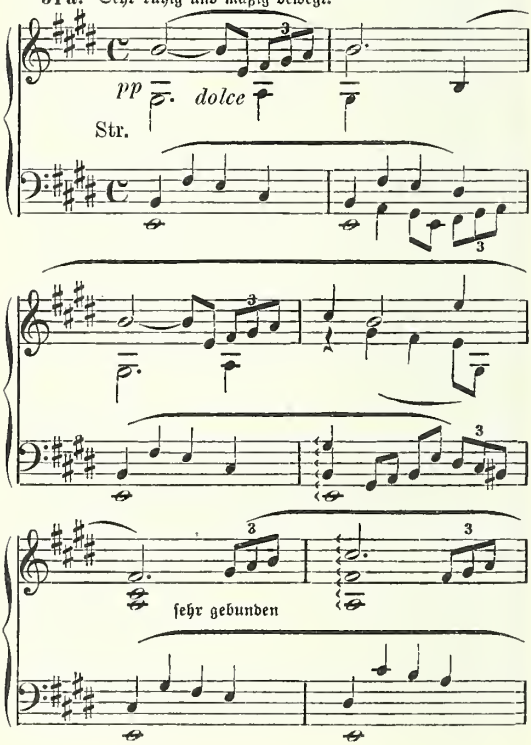
Gjellerups anschauliche Schilderung stellt den erhabenen Moment mit den Worten dar: „Volle C-dur-Akkorde rollen dahin (zu 30ª, Takt 2 und 3, im Beispiel nur in der Harmonie angedeutet) wie ein Strom blendenden Lichts und lösen sich in schwebende Harfenklänge auf, als sich die Walküre langsam emporrichtet und in frommer Entrückung die Arme gegen den Himmel erhebt. Wieder erbrausen die Akkorde, rieseln die Harfentöne wie ein Lichtregen und steigen die trillernden Töne wie Lerchen (30ª, Takt 5; 30ᵇ, Takt 2, 3), die zuletzt in blendendem Glanze verschwinden; Brünnhildes Brust atmet tief die frische Luft ein (30ᵇ), ihr Blick ist gen Himmel gerichtet und die Lippen haben sich längst ekstatisch geöffnet, während sie sich höher aufrichtet; und endlich, nachdem das Ohr fast bis zur Verzweiflung in Erwartung auf den Laut der jubelnden Menschenstimme gespannt worden ist, bricht ihre volltönende, selige Weltbegrüßung hervor, nach jedem Ausrufe von den wogenden Harfentönen unterbrochen: „Heil dir, Sonne! (30ª) Heil dir, Licht! Heil dir, leuchtender Tag!“ — Wer ist der Held, der sie erweckt? Ihre Frage ruht auf Motiv 27; denn wie wird das Schicksal sich ihr wenden? Das große Siegfriedmotiv (6) gibt ihr die Antwort: der Wälsungensproß, den sie einst als Wunschmaid im Schoße Sieglindes schirmte, um sich durch Mitleid schwere Strafe zu verdienen, er ist ihr Erwecker geworden, wie einst ihr Wunsch war und Wotans Versprechen es verhieß. So gilt ihr Liebesgruß (30ᶜ) ihm: „Heil der Mutter, die dich gebar!“ Zum jauchzenden Zwiegesang einen sich die beiden; sein Träger

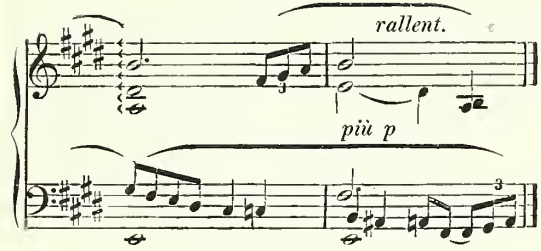
ist das Siegfriedmotiv (6), umrankt von den Ausbrüchen der Liebesseligkeit (30d), daß sie endlich einander fanden. Sie erzählt dem lauschenden Helden, ihrem Befreier, von dem Schicksale der Wälsungen. Die entsprechenden Motive aus „Rheingold" und „Walküre" finden sinngemäße Einflechtung, vor allem auch Brünnhildes Rechtfertigungsweise, und verschmelzen mit den Weisen der beseligenden Gewißheit (30c, 30d) einer sonnigen Gegenwart.

Mit dem Sehnen Siegfrieds, diese Frau als Menschenweib sein eigen zu nennen, beginnt der Kampf zwischen der Götterseligkeit, wie sie in der einstigen Lieblingswunschmaid Wotans immer noch sich regt, und dem menschlichen Verlangen des Vollbesitzes. Walhalls prangende Pracht droht ihr zu schwinden; und Siegfrieds Heldenerscheinung hat sie noch nicht bis zu dem Grade erfüllt, daß sie ihr zuliebe den allerdings trügerischen Schimmer der Lichtalben hinzugeben vermöchte. So macht sie zunächst den Versuch, ihren stürmischen Erwecker von der Möglichkeit einer reinen Liebe zwischen Wälsung und Walküre — beide wieder Wotanskinder, wie Siegmund und Sieglinde — zu überzeugen. Natürlich dienen ihrem Hinweise auf die eigne Abstammung Walküren- und Walhallmotiv (12a); aber auch Alberichs Fluch (21b) und die Welterbschaftsweise (28) deuten darauf hin, daß das Ende der Lichtalben nahe und daß Brünnhilde mit Siegfried dazu bestimmt ist, das Erbe von Wotans Weltmacht anzutreten.

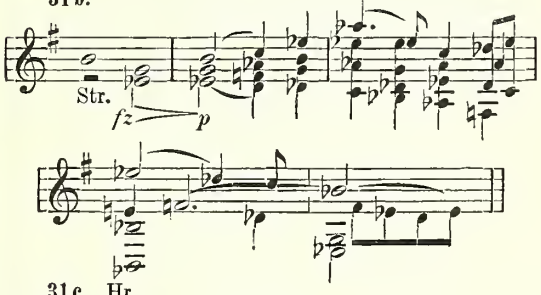
Noch drei wichtige neue Motive bringt dann der Schluß, Themen, die insofern eine erweiterte Bedeutung erfahren haben, als sie Wagner nicht nur hier im „Nibelungenring" verwertet, sondern sie auch als thematische Grundlage für sein zartsinniges, unerreicht schönes „Siegfried-Idyll" (für Orchester komponiert als musikalische Feier der Geburt seines Sohnes Siegfried und am 25. Dezember 1870 als Morgenständchen für Frau Cosima zum erstenmal im Triebschener Landhause aufgeführt) gewählt hat: Es ist die Friedensmelodie (31a nach: „Siegfried, sieh meine Not!"), das

Motiv Siegfrieds als Hort der Welt (31b: „O Siegfried! Herrlicher! Hort der Welt!") und das Motiv des Entschlusses zur Liebeshingabe (31c: „Lachend laß uns verderben, lachend zugrunde gehn!"):

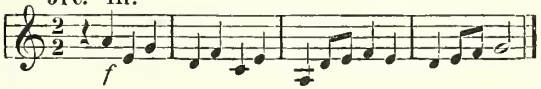




31b.



31c. Hr.



In ihrer musikalischen Anwendung sind die Themen sehr sinnfällig, durch ihre Bezeichnung fest präzisiert. Wohl widersteht noch für kurze Zeit der stolze Sinn der Walküre dem Verlangen Siegfrieds, allein es sind die letzten Äußerungen einer Anschauung, die für die Dauer den auf sie eindringenden Forderungen einer Welt, in der doch nunmehr Brünnhilde zu leben hat, nicht standhalten kann. In siegreichem Vorwärtsschreiten stellt sich das große Siegfriedmotiv (6) ein,

der letzte Widerstand Brünnhildes weicht dem Entschlusse der Liebeshingabe (31c). Mag auch das Verderben drohen, lachend will sie zugrunde gehen! Die Erregung Siegfrieds (5b), sein fiebernder Pulsschlag (31c) ist auch auf Brünnhilde übergegangen, und in trunkner Liebesleidenschaft tauschen sie kurze Menschenseligkeit für Walhalls kalte Schönheit ein. Der Zwiegesang, in dem das Drama ausklingt, ruht auf den Motiven des Liebesgrußes (30c), der Seligkeit (30d) und der Hingabe (31c); so treten die beiden nach der Bestimmung Wotans die Welterbschaft (28) an, Siegfried als freier Walter des Ringes und Götterschwerts.

Richard Wagner

Der Ring des Nibelungen

Ein Bühnenfestspiel für drei Tage
und einen Vorabend

Dritter Tag

Götterdämmerung

Handlung in drei Aufzügen und einem Vorspiel

Szenisch und musikalisch analysiert,
mit zahlreichen Notenbeispielen

von

Max Chop

Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig

Copyright 1906 by Philipp Reclam jun. Leipzig

Druck von Philipp Reclam jun. Leipzig

1. Einleitendes.

Noch während Wagner mit „Siegfried“ beschäftigt war, unmittelbar nach Beendigung der Kompositionsskizze zum dritten Aufzuge, begann er im Oktober 1869 die „Götterdämmerung“, deren erster Aufzug im Entwurfe am 11. Januar 1870 fertig vorlag. Vor der Übersiedlung nach Bayreuth am 9. Februar 1872 war auch der dritte Aufzug abgeschlossen. Bei Überreichung der Orchesterskizze an König Ludwig II. von Bayern fügte der Meister die Begleitworte bei:

Wie im Traum ich es trug,
wie mein Wille es wies,
was bange Jahre beengt
des reifenden Mannes Brust,
aus winternächtigen Wehen
der Lieb' und des Lenzes Gewalten
trieben dem Tag es zu:
Da steh' es stolz zur Schau,
als kühner Königsbau
prang' es prächtig der Welt!

Entstand somit der Entwurf zur „Götterdämmerung“ noch auf schweizerischem Boden, so ist die Instrumentierung und Herstellung der Partitur ein Werk Bayreuths, das erste im endlich erworbenen, dauernden deutschen Heime. In demselben Jahre, in dem zur Frühlingszeit „Wahnfried“ den Erbauer und Eigentümer gastlich empfing, ward beim Einsetzen der rauhen Winterstürme die Partitur der „Götterdämmerung“ und damit das Riesenwerk des „Nibelungen-

ringes“ — am 21. November 1874 — beendet. Kurz vor Torschluß! Denn das Festspielhaus, das mit der Tetralogie eingeweiht werden sollte, stand längst unter Dach und Fach, im Sommer darauf (1875) begannen schon die Proben.

Die Bedenken, die der Meister gegen eine Zergliederung der Viererkette durch stückweise Reproduktion hegte, treffen bei der „Götterdämmerung“ schon deshalb um so unabweisbarer zu, als das Werk das eigentliche Fazit aus den vorangegangenen drei Abenden bildet und weder musikalisch noch szenisch in den hundertfältigen Beziehungen zu seinen Vorgängern klar wird, löst man es aus seinem Zusammenhange los. Die „Götterdämmerung“ erlebte, gleich wie „Siegfried“, im Rahmen des Ganzen ihre Uraufführung (am 17. August 1876) in Bayreuth unter beispiellosen Huldigungen an den Tondichter und die Mitwirkenden bei den ersten, deutschen Festspielen.

Ausführliche Mitteilungen über die Vorgeschichte der „Götterdämmerung“ findet der Leser in der Einleitung zu „Rheingold“ (Nr. 4789 der Univ.-Bibl.) gelegentlich der historischen Darlegung der Entstehung und der Schicksale des „Nibelungenringes“ als Gesamtwerk.

2. Die Handlung in der „Götterdämmerung".

Das Gold des Rheines mit dem an ihm haftenden Fluche Alberichs ist nicht allein schuld an dem Untergang der Wälsungen; auch die Lichtalben, deren Oberster durch Berührung mit dem verhängnisvollen Reife dessen unheilbringender Macht verfiel, stehen vor ihrem Ende. Dieser Beutezug des Nibelungenfluches wird nicht eher unterbrochen, bis das geraubte Gold in die Hände seiner rechtmäßigen Besitzer, der Rheintöchter, zurückgekehrt ist. Wotan weiß aus Walas Munde um das bevorstehende Geschick der Götter. Auf Brünnhilde und auf Siegfried, dem letzten Wälsungensproß, ruht seine einzige Hoffnung; denn Siegfried ist der freie Mann, der durch seines Armes und Schwertes Kraft sich das Gold aus Neidhöhle von Fafner erwarb und damit auch als rechtmäßiger Besitzer außerhalb der Wirkung jenes Nibelungenfluches zu stehen scheint. Siegfried hat von Wotan die Welterbschaft übernommen, des Götterspeeres Schaft, das Symbol der Göttermacht, zersplitterte unter Notungs, des siegreichen Schwertes, Streich in Heerwaters Händen. Um Walhalls prangenden Bau sind die Äste der verdorrten Weltesche geschichtet, der Götter Sippe harrt im weiten Saale des kommenden Geschicks, das mit dem Siegfrieds und Brünnhildes verknüpft ist. Fällt auch der freieste Held und Walter der Weltenmacht der Nibelungenrache zum Opfer, dann ist der Götter Untergang unabwendbar, Loges feurige Lohe entzündet die Äste der Weltesche, und in Flammen vergeht Walhall mit seinen Insassen. Düster und tragisch hebt

das Vorspiel zur „Götterdämmerung“ mit dem Nornenbilde an. Die in trautem Liebesglück Vereinten, Siegfried und Brünnhilde, umschließt das Steingemach auf dem Gipfel des Felsberges. Draußen weben in nächtlichem Dunkel die Walterinnen der Träume Walas, die Nornen, als Göttinnen des Schicksals und der Zeit die Fäden des Geschickes, das sich an jenes Paar knüpft. Das Seil, das die Drei schaffen, reißt entzwei, die furchtbare Katastrophe naht den Ahnungslosen. Hinab zur Mutter in den Schoß der Erde verschwinden die Nornen. Seit Wotan von der Weltesche für seines Speeres Schaft einen Ast brach, verdorrte der Baum. Ein kühner Held zerschlug den Speer, das Symbol der Weltmacht. Um Walhalls prangende Burg ließ Heervater das Holz der Weltesche schichten. Wird es entzündet, sengt die Glut den glänzenden Saal und das Ende der Götter dämmert herauf. —

Dem Frührot, das den Himmel mit seinem Golde übergießt, folgt schnell der Tag. Siegfried und Brünnhilde, der Held in vollem Waffenschmucke, die Walküre ihr Roß am Zügel führend, treten aus dem Steingemache. Zu neuen Taten drängt Siegfrieds Heldenkraft; er muß Brünnhilde allein zurücklassen. Als Pfand seiner Treue und Liebe reicht er ihr den Ring, um dessentwillen er den wilden Wurm erschlug; für ihn gibt Brünnhilde Grane, das Roß, das sie einst kühn über Wolken durch die Lüfte entführte. Ist ihm auch jene alte Kraft durch Heervaters Gebot genommen, so folgt es doch furchtlos dem Befehle durch Feuer und Schreckniſſe. Mag es Siegfried auf der Talfahrt tragen und sicher wieder in ihre Arme zurückbringen! Nach zärtlichem Abschied verläßt Siegfried die Walküre, um durch die Feuer Loges hinabzusteigen. Brünnhildes sehnende Blicke folgen ihm, so weit sie seiner ansichtig werden können, aus der Tiefe grüßt sein munterer Hornruf herauf.

Erster Aufzug: In der Halle der Gibichungen am Rheine, die einen freien Blick auf den Strom und dessen felsige Ufer gewährt, sitzen Gunther, der Gibichungensproß, Gutrune, seine Schwester, und Hagen, der Sohn des Nibelung Alberich, beratend beisammen. Hagen, der Ränkestifter, ermuntert Gunther in dem Plane, ein Gemahl sich zu kiesen, da er in reifen Mannesjahren steht und der einzige männliche Nachkomme aus Gibichs Stamm ist. Wohl wüßte er ein Weib für ihn, das hehrste der Welt: Auf hohem Felsen ist ihr Sitz, ein Feuer umlodert sie; wer durch die Lohe bricht, darf Brünnhildes Freier sein. Einem Stärkeren ist dies bestimmt, Siegfried, dem Wälsungensproß, der aus Neidhöhle den Nibelungenhort gewann. Keinem andern weicht die glühende Brunst. Brächte Siegfried für Gunther die Braut heim, dann wäre der Plan zur Tat gediehen. Um den Wälsung zu solcher Freundschaftstat zu bewegen, erscheint es nötig, Gutrune an Siegfried zu binden durch den Zaubertrank, den Gunther im Schrein verwahrt. Schlürft Siegfried den würzigen Trank, vergessen müßte er das Weib, das je ihm genaht, und in Liebe vergehen zu der, die ihm den Zaubertrunk darbot. — Vom Rhein her tönt ein Horn. Hagen späht den Fluß hinab. Ein Nachen mit Held und Roß! Kein andrer als Siegfrieds Arm ist es, der das Fahrzeug mit gemächlichem Schlage so kraftvoll gegen den Strom treibt! Auf Hagens Anruf steuert der Held den Kahn dem Lande zu.

Gutrune hat in freudiger Überraschung den Blick auf den Ankommenden gerichtet und verläßt dann in sichtbarer Verwirrung den Raum. Siegfried, von Gunther und Hagen empfangen, führt sein Roß an das Land. Sein Gruß an Gunther besteht in der reckenhaften, selbstbewußten Aufforderung: „Nun ficht mit mir oder sei mein Freund!“ Er wird willkommen geheißen und in die Halle geführt. Freimütig und sonder Mißtrauen berichtet er den forschenden Gunther und Hagen, daß er nicht Haus und Hof besitze, wohl aber ein selbstgeschmiedetes, starkes Schwert. Wahr

sei, daß er Herr des Nibelungenhortes; doch den Schatz vergaß er fast, nur das Gewirk des Tarnhelms und den güldenen Reif nahm er mit. Den Reif hütet ein hehres Weib; in des Tarnhelms Zauber weiht ihn Hagen ein.

Gutrune tritt näher, von Siegfried freundlich begrüßt, und reicht ihm den Willkommentrunk, dem Hagens List das Zaubermittel beimischte. Sofort betätigt sich die Wirkung, Siegfried vergißt Brünnhilde, er liebt Gutrune und bietet ihr, von starkem Impulse getrieben, Herz und Hand. Gunthers Schwester, die den Helden frei wähnt, nimmt unter demütigem Neigen des Hauptes die Werbung an. So ist es Zeit, die Ränke weiter zu spinnen. Auf Siegfrieds Frage, ob Gunther ein Weib sein eigen nennt, erzählt ihm der Gibichung, daß sein Sehnen sich auf Brünnhilde richtet; doch Loges Flammen verwehren ihm den Weg zu der Erwählten. Dichtes Vergessen hat der Zaubertrunk in Siegfrieds Seele über das Heute und Gestern gesenkt; der Held weiß nichts mehr von der Geliebten, er erbietet sich daher, selbst für Gunther durch das Feuer zu dringen und Brünnhilde vom Felsgipfel zu holen, wenn ihm dafür Gutrune als Weib zufällt. Der Bund wird durch den feierlichen Eid der Blutbrüderschaft beschworen, und eilig macht sich Siegfried auf den Weg, die Braut für den „Bruder" zu gewinnen, damit ihm Gutrunes Besitz sicher ist. Hagen setzt sich mit Speer und Schild zur Wache vor der Halle nieder. Wie er die Fäden eben wob, wie ein jeder sich selbst zu dienen glaubt, dienen sie doch alle Alberichs finsterem Sohne und damit dem Rachewerke der Nibelungen, das seiner Vollendung entgegenreift! —

Wieder versetzt uns die Szenerie auf die einsame Felsenhöhe, Brünnhilde sitzt am Eingange des Steingemaches und bedeckt in trauter Erinnerung an ihren Helden dessen Ring mit Küssen. Da trifft altbekanntes Rauschen ihr Ohr: Ein Luftroß jagt auf der Wetterwolke zum Fels, Waltraute, die Schwester, tritt hastig aus dem Tann, von Brünnhilde herzlich begrüßt. Was führt sie hierher, daß sie es wagt, die

von Wotan Verstoßene aufzusuchen? Lockt sie ihr wonniges Los? Will sie sich an ihrer Freude weiden? — Doch ein andrer Grund hieß sie Heervaters Gebot brechen: Seit Brünnhilde aus dem Reigen der Wunschmädchen schied, schickt Walvater diese nicht mehr zur Schlacht, er selbst durchschweift als Wanderer die Welt. Jüngst kehrte er heim mit zerbrochenem Speere; der Weltesche Stamm ließ er da fällen und um Walhall schichten, den Rat der Götter berief er ein, um selbst den Vorsitz zu führen, des Speeres Splitter fest in der Faust. Freias verjüngende Äpfel rührt er nicht an, er wartet auf die Rückkehr der ausgesandten Raben. Kehren sie mit guter Kunde heim, dann noch einmal lächelt der Gott; bringen sie schlimme Botschaft zurück, dann ist das Ende der Ewigen da — Götterdämmerung. Im Traume vernahm Waltraute Wotan seufzen: „Des tiefen Rheines Töchtern, gäbe den Ring sie zurück, von des Fluches Last erlöst wär' Gott und Welt!" Als sie die Worte vernahm, stahl sie sich in heimlicher Hast fort aus der Götter Kreis, um die Schwester zu beschwören, die schlimme Qual zu enden, indem sie den Ring an ihrer Hand den Rheintöchtern zurückgibt! Was nur zu natürlich, tritt ein. Brünnhilde verweigert die Hingabe von Siegfrieds Liebespfand. Was hat sie mit Walhalls Glanz und der Ewigen Ruhm zu tun?! Von der Liebe läßt sie nicht, und stürzte auch Walhalls strahlende Pracht in Trümmern. Trostlos und enttäuscht verläßt sie Waltraute.

Der Fluch des Nibelungenreifs betätigt sich schnell. Aus der Tiefe leuchten Loges Feuer herauf und wälzen sich dem Gipfel zu; man hört Siegfrieds Hornruf. In seliger Gewißheit, den Geliebten zu begrüßen, eilt Brünnhilde dem Nahenden entgegen; doch aus den Flammen tritt ein Freudling, Siegfried in Gunthers Gestalt, die ihm der Zauber des Tarnhelms verlieh. Entsetzt weicht Brünnhilde zurück. Verrat, nichts andres kann hier die Hand im Spiele haben! Eine tiefe Stimme kündet ihr an, daß ein Freier kam, um sie zu werben, der Gibichung Gunther, dem sie als Frau folgen soll.

Wohl streckt sie die Hand mit dem schützenden Reif ihm entgegen; doch der Fremde dringt auf sie ein, zieht ihr nach kurzem Ringen das Gold vom Finger und treibt die Wehrlose mit gebietender Bewegung in das Steingemach. Er selbst folgt ihr. Notung, das er zwischen sich und Brünnhilde legt, zeuge, daß er in Züchten warb und dem Bruder die Treue wahrt.

Zweiter Aufzug: Nacht ruht über dem Rhein und der Gibichungenhalle, vor deren Tor Hagen mit Speer und Schild schlafend sitzt, vor ihm der Nibelung Alberich, der in den Traum des Sohnes hinein die Saat des Verderbens sät. Wotan ward von der eignen Sippe (dem Wälsungensproß Siegfried und der Wunschmaid Brünnhilde) geschlagen und erwartet sein Ende. Der Ewigen Macht erben Alberich und Hagen, wenn er den Ring gewinnt, den Fafner einst hütete. Diesen Reif gilt's zu erwerben, um Walhall und Nibelheim zu zwingen, dem Wälsung und Wotan zum Hohne. Und Hagen schwört im Schlafe, den Ring herbeizuschaffen. — Wie der Tag im fernen Osten erglimmt, scheidet Alberich mit seinem Segen von Hagen, der starren Auges im Schlummer auf den Rhein hinabblickt.

Die Sonne geht auf. Siegfried in seiner wirklichen Gestalt tritt aus dem Busche und weckt den schlummernden Hagen. Die Sehnsucht nach Gutrune trieb ihn eilends hierher. Er begrüßt die aus dem Frauengemache ihm Entgegentretende. Sein eigen ist sie nun, nachdem er Brünnhilde für den Bruder in Gunthers Gestalt gefreit; die Täuschung gelang, er zwang das kühne Weib leicht mit seiner Heldenkraft. Sie folgte ihm durch Frühnebel zu Tal nach dem Strande, wo der echte Gunther ihrer harrte. Der Tarnkappe Zauber führten ihn im Fluge hierher, während das Brautpaar im Nachen von einem starken Winde den Strom hinaufgetrieben wird. Schon kann man in der Ferne das Segel gewahren. Mag ein festlicher Empfang den Ankommenden zuteil werden!

Hagen stößt, der Landseite zugewandt, mit aller Kraft in ein großes Stierhorn, dessen weittragender Schall die

Mannen Gunthers zusammenruft. In Hast und Eile stürmen sie bewaffnet heran, um von Hagen bald zu erfahren, daß sie ihren Herrn und sein freisliches Weib, das er gewann, begrüßen sollen. Starke Stiere sollen sie schlachten, ihr Blut fließe an Wotans Weihestein; für Froh sei ein Eber, für Donner ein Bock, für Fricka seien Schafe bestimmt. Und dann das mit Met und Wein gefüllte Trinkhorn zur Hand!

Das Boot mit Gunther und Brünnhilde naht sich dem Ufer; Mannen springen in den Fluß und ziehen es ans Land, andere schlagen jauchzend an die Waffen, die Ankommenden zu begrüßen. Gunther stellt die bleiche Braut, die den Blick zu Boden gesenkt hat, mit stolzen Worten dem Gefolge vor, um sie dann der Schwester Gutrune und Siegfried entgegenzuführen. Bei Nennung des letzten Namens schlägt Brünnhilde die Augen auf, läßt entsetzt Gunthers Hand fahren und schreitet in heftiger Erregung Siegfried entgegen, ihre starren Blicke auf ihn heftend. Das Gefolge wird aufmerksam. Siegfried geht ruhig einige Schritte auf die Fassungslose zu und fragt, was ihr Blick sich mühe. Sie kann den Zusammenhang nicht verstehen: Der Geliebte, vermählt mit Gunthers Schwester, sie nicht kennend! Halb ohnmächtig, läßt sie sich von dem Treulosen stützen; da gewahrt sie an seinem Finger den Ring. Mit elementarer Heftigkeit bricht ihr Zorn sich Bahn: Woher der Ring, den Gunther ihr nahm, an Siegfrieds Hand?! Bestürzt erklärt Gunther, daß er den Reif nicht kenne, ihn auch Siegfried nicht gab. Wütend gewahrt sie den Trug: „Dieser war es, der mir den Ring entriß: Siegfried, der trugvolle Dieb!“ — Damit sind die furchtbaren Gegensätze geschaffen. Brünnhilde erklärt, daß sie mit Siegfried vermählt sei, während dieser, unter dem unseligen Einflusse des Zaubertrankes alles vergessend, was sich vor seinem Einzuge in Gunthers Schloß ereignete, versichert, daß Notungs Schärfe ihn von diesem Weibe trennte und er treu den Eid der Blutbrüderschaft hielt. Immer jäher lassen die Ränke Hagens die Gegensätze aufeinander prallen.

Beide, Brünnhilde wie Siegfried, erklären sich bereit, auf des Speeres Spitze den Eid für die Wahrheit ihrer Worte zu schwören: Siegfried, daß er dem Bruder die Treue wahrte, — Brünnhilde, daß jener dort einen Meineid schwur. „Spitze, achte des Spruchs! Wo der Tod mich trifft, treffe du mich!" — Mag Gunther seinem Weibe Ruhe gönnen; fast scheint es, als habe der Tarnhelm den Helden nur halb gedeckt, daß sie ihn wiedererkannte. — Doch hinweg mit dem Weibergekeif'! Zur Hochzeit, zum frohen Mahle mögen sie alle folgen! Siegfried schlingt in ausgelassenem Übermute seinen Arm um Gutrune und führt sie in die Halle; die Mannen und Frauen folgen.

Brünnhilde, Gunther und Hagen sind allein zurückgeblieben; der Gibichung hat sich vor Scham und Erregung das Gesicht verhüllt und sich abseits gesetzt. Brünnhilde steht, vor sich hinstarrend, im Vordergrunde. Welches Unholds List mag hier gewaltet haben, daß so bittre Schmach über sie kam? Wer bietet ihr der Rache Schwert? — Der tückische Hagen tritt an sie heran: „Vertraue mir, betrogne Frau! Wer dich verriet, das räche ich!" Im Anfange bebt Brünnhilde vor Hagen zurück. Wie vermöchte er dem hehrsten, siegreichsten aller Helden zu begegnen? Im Kampfe fällt er ihn nicht; nur listig im Rücken vermag ihn die Waffe zu erreichen. „Und dort trifft ihn mein Speer!" erklärt der Nibelungensohn. Auch Gunther ist infolge seines verletzten Ehrgefühls leicht für den Rachebund gewonnen. Ihnen allen frommt Siegfrieds Tod: „So soll es sein! Siegfried falle: sühn' er die Schmach, die er schuf! Eidtreue hat er getrogen: mit seinem Blute büß' er die Schuld!" Hagen beteiligt sich gleichfalls am Schwure, doch mit der Forderung: „Mein ist der Hort, mir muß er gehören: entrissen drum sei ihm der Ring!" So webt der Nibelungen Rache das Netz weiter, in dem sich der reine Held fangen muß!

Als sich Gunther und Brünnhilde heftig der Halle zuwenden, kommt der Hochzeitszug ihnen entgegen, Siegfried

von den Mannen auf den Schild gehoben, Gutrune auf einem Sitze getragen. Nur mit Widerstreben und auf Hagens Zureden schließen sich die Rächer ihrer Ehre dem Geleite der Frauen und Männer an.

Dritter Aufzug: Drückende Schwüle lagert über der Halle der Gibichungen, wie über dem prangendem Bau Walhalls. Des Geschicks entscheidende Wendung steht unmittelbar bevor. Noch einmal flüchtet der Dichter aus der lastenden Schwere düsterer Todestragik zur lachenden Lebenslust. Ein wildes Wald- und Felstal am Rheine umfängt uns. In der klaren, grünen Flut spielen die drei Rheintöchter und ziehen die Kreise ihres Reigens. Nacht ruht über der Tiefe des Stroms; einst war sie hell, da des Vaters leuchtendes Gold noch in ihr glänzte. Sendete doch Frau Sonne den Helden, der ihnen das geraubte Kleinod wiedergäbe! — Da zeigt auch schon Siegfrieds Hornruf das Nahen des Ersehnten an.

Auf der Jagd hat sich der Wälsung verirrt, er verlor die Fährte. Nun findet er hier in schimmernder Flut liebe Gespielen. Eine schelmische Wechselrede beginnt, Wellgunde verspricht dem Beutelosen ein Wild, wenn er den goldenen Ring am Finger den Töchtern des Rheines überantwortet. Doch der Held hütet den Reif wohl; erschlug er doch um ihn einen Riesenwurm. Ihr Spott folgt der Antwort. Schon zeigt er sich bereit, ihnen das Gold hinzugeben, als er die Warnung vor dem Fluche vernimmt, der an ihm haftet. Das beleidigt seinen sieghaften Stolz; und die Furchtlosigkeit, die ihn zum Erringer des Hortes machte, wird jetzt sein Verderben. Immer mehr festigt ihn die Kunde von dem sein Leben bedrohenden Besitze in dem Grundsatze, sich des Kleinods nicht zu entäußern. Er hält es für Weiberart, da zu drohn, wo Schmeichelei nicht fruchtet. Jagdhornrufe melden die Ankunft des Gefolges, singend schwimmen die Rheintöchter davon.

Gunther, Hagen und das Gefolge kommen von der Höhe herab. Man wirft die Jagdbeute zusammen und lagert sich

im kühlen Tale; Trinkhörner und Schläuche werden hervorgeholt. Siegfried berichtet, daß er zur Waldjagd auszog, aber nichts erbeutete; dafür fand er Wasserwild, drei wilde Wasservögel, die dort auf dem Rheine ihm sangen, heute noch würde er erschlagen. Gunther erschrickt und blickt düster auf Hagen; doch der weiß Siegfrieds ausgelassen übermütiger Stimmung gerecht zu werden. Dem grämlichen Gunther soll unser Held eine Mär aus jungen Tagen singen, damit sie ihn auf andre Gedanken bringe. Alle lagern sich um Siegfried, der zu erzählen beginnt: Von Mime, dem mürrischen Zwerge, der ihn schmieden und Erze schmelzen lehrte, — von Notung, dem Schwerte des Vaters, das er neu schweißte, — von Fafner, dem Wurm, den er fällte und dessen Blut ihn den Waldvogel verstehen ließ. Des Vogels Gesang verriet ihm die Wunder des Horts, Ring und Tarnhelm, die Tücke Mimes, der ihn vergiften wollte und den er mit einem Schwertstreiche tot zu Boden streckte. — Hier hört Siegfrieds, von Gutrunes Zaubertrank betäubte Erinnerung, auf. Doch Hagen weiß teuflischen Rat: Er mischt ein Kraut in das Trinkhorn des Helden, das den Zauber aufhebt, und reicht den Trunk Siegfried dar. Sobald seine Lippen das Naß geschlürft, kehrt sein Gedächtnis zurück: Er berichtet vom Waldvogel, der ihn zu Brünnhildes vom Feuer umloderten Felsen führte; er durchschritt die Glut, fand das wonnige Weib, das er mit seinem Kusse erweckte. O wie ihn da brünstig der schönen Brünnhilde Arm umschlang! — Mit wachsendem Erstaunen hat Gunther gelauscht; nun fährt er empor. Wotans Raben steigen aus dem Busche auf, kreisen über Siegfried und fliegen davon. „Errätst du auch dieser Raben Geraun?“ fragt Hagen den Helden; als Siegfried den Tieren nachblickt und Hagen den Rücken zuwendet, empfängt er mit dem Speere vom Nibelungensohn den tödlichen Stoß. Zu spät fällt Gunther dem Mörder in den Arm. Siegfried schwingt mit beiden Händen seinen Schild, um den hinterlistigen Gegner zu zerschmettern, doch verläßt ihn die Kraft, er bricht zusammen.

„Meineid rächte ich!“ damit rechtfertigt Hagen seine Tat und wendet sich in finsterem Trotze zur Seite ab, um über die Höhe zu verschwinden.

Dämmerung ist's geworden, teilnahmsvoll umstehen die Mannen den todwunden Helden, Gunther neigt sich schmerzergriffen zu ihm herab. Noch einmal öffnen sich Siegfrieds glanzvolle Augen, er sieht Brünnhilde, die heilige Braut, die ihm seligen Gruß entbietet. Der Tod umfängt ihn, seine Blicke brechen. In feierlicher Trauer erheben Gunthers Edle die Leiche auf den Schild und tragen sie über die Felsenhöhe der Gibichungenhalle entgegen. Der Mond ist durch die Wolken gebrochen und beleuchtet auf der Höhe den Trauerzug. Dann steigen weiße Nebel aus dem Rheine empor, die allmählich die ganze Szene verschleiern.

Sobald sie sich zerteilen, liegt die Gibichungenhalle vor uns mit dem Blick auf den vom Silber des Mondlichts übergossenen Rheinstrom. Gutrunes Auge flieht der Schlummer, bange Träume scheuchen sie auf; auch Brünnhilde ist nicht in ihrem Gemache. Da tönt Hagens Stimme herauf: „Lichte! Helle Brände! Jagdbeute bringt man heim! Mag Gutrune ihren starken Helden begrüßen!“ Das Gesinde eilt herbei und umringt verwirrt den anlangenden düstern Zug. Hagens Spott spielt weiter mit der furchtbaren Angst Gutrunes: „Der bleiche Held, nicht bläst er mehr, nicht stürmt er zum Jagen, zum Streite, noch wirbt er um wonnige Frauen! Siegfried, eines wilden Ebers Beute, ein toter Mann!“ Mit gellendem Aufschrei stürzt sich jetzt Gutrune über die Leiche, welche die Träger niedergesetzt haben. Sie erhebt die schwere Anschuldigung des Mords. Gunther weist die Anklage von sich ab, doch Hagen nimmt sie in grimmem Trotze auf sich: Meineid strafte er mit seinem Speer, nun verlangt er auch als Beute den Ring an Siegfrieds Hand. Gunther weist den Unverschämten zurück, sie geraten in Streit, von einem Schwertstreiche des Nibelungensohnes getroffen, sinkt der Gibichung tot zu Boden. Wie aber Hagen nach dem Ringe an Sieg-

friedS Hand greifen will, hebt der Tote die Hand drohend empor; entsetzt weichen alle zurück. —

In feierlicher Haltung naht nunmehr Brünnhilde. Es schweige der Jammer rings, zur Rache schreitet des Ermordeten Weib! Nicht jene dort, die von Schmerz ergriffen an seiner Leiche steht, Gutrune! Sie war nie Eheweib dieses Helden hier, dessen ewige Eide ihn einzig nur an Brünnhilde banden. So wendet sich Gutrune mit einem Fluche gegen Hagen, der den Zaubertrunk ihr riet, von Siegfried ab dem erschlagenen Bruder zu; der Albensohn steht, auf Speer und Schild gelehnt, in trotzig-finsteres Schweigen versunken, zur Seite. Brünnhilde hat mit Erschütterung und Wehmut lange das bleiche Antlitz Siegfrieds betrachtet. Dann ordnet sie an, daß am Rande des Rheins ein Scheiterhaufen errichtet werde, dessen Gluten die sterbliche Hülle dieses Helden in Asche verwandeln. Auch sein Roß soll man herbeiführen, damit es dem Recken folge. Während Männer und Frauen dem Befehle nachkommen, den Scheiterhaufen schichten und Siegfrieds Leiche daraufLegen, gibt Brünnhilde Auskunft über des Trautesten herbes Geschick: Rein und lauter, wie der Sonne Schein, war Siegfried, der sie verriet, der, die Gattin betrügend, dem Freunde treu blieb, indem Notungs Schneide ihn von seinem eignen Weibe trennte. Echter als er, schwur keiner Eide, treuer fand man niemand, und doch trog keiner wie er. Mögen die Götter als Hüter der Eide auf dieses blühende Leid blicken, das nun ein verratenes Weib wissend gemacht hat! Alles weiß Brünnhilde, der Raben Rauschen vernimmt sie; bald sollen sie Wotan bang ersehnte Botschaft und Ruhe bringen. — Den Reif hat sie von Siegfrieds Hand genommen und sich selbst an den Finger gestreift. Des Ringes verfluchtes Gold, ihr Erbe, gibt sie den Töchtern des Rheins zurück. Mögen sie es aus ihrer Asche zu eigen nehmen. Das Feuer, das sie selbst verzehrt, reinige den Reif vom Fluche; dort unten in glitzernder Flut ruhe es dann wieder wohlbehütet, das einst zum Unheil geraubt ward! — Nun entreißt sie einem der Männer

einen mächtigen Feuerbrand. Die Raben dürfen heimfliegen und Wotan Kunde bringen von dem, was hier am Rheine geschah. Von Brünnhildes Felsen sollen sie Loge nach Walhall weisen. Der Götter Ende dämmert herauf, die Glut, die diesen Scheiterhaufen verzehrt, entzündet auch die Weltesche und zerstört der Götter prangende Burg. Brünnhilde schleudert den Brand in den Holzstoß, der sich schnell entzündet; zwei Raben fliegen vom Ufer dem Hintergrunde zu, die Boten Heervaters. Männer haben Grane herangeführt. Schnell entzäumt Brünnhilde das Roß, das sie ihrem seligen Ende entgegentragen soll. Mit ihm in lodernder Glut will sie sterben und entbietet Siegfried selig ihren Gruß. Dann schwingt sie sich auf ihr Roß und sprengt mit einem Satze in den brennenden Scheiterhaufen, der prasselnd einstürzt und mit seinen Flammen die Gibichungenhalle ergreift. Diese bricht plötzlich zusammen und nur noch eine düstere Glutwolke schwebt über ihrer Stätte. Der Rhein ist hoch angeschwollen, er wälzt seine Fluten bis zur Halle, in ihnen sieht man die drei Rheintöchter, die sich das geläuterte Gold zurückgewonnen haben. In diesem Augenblicke stürzt Hagen, der mit wachsender Angst den Vorgängen gefolgt ist, mit dem Rufe: „Zurück vom Ringe!“ auf die Rheintöchter zu. Woglinde und Wellgunde umschlingen den Nibelungensohn und ziehen ihn in die gurgelnde Tiefe hinab, Floßhilde hält den wiedererlangten Reif jubelnd empor.

Während die Männer und Frauen in sprachloser Erschütterung verharren, rötet sich der Himmel fern über dem Rheinstrome immer intensiver. Die Scheite der Weltesche entzündeten sich am Feuer, das Siegfried und Brünnhilde verzehrte, ihre lohende Glut umwogt Walhall, in dessen Saale die Götter versammelt sind, um ihrem Ende gefaßt entgegenzusehen. — Götterdämmerung! . . .

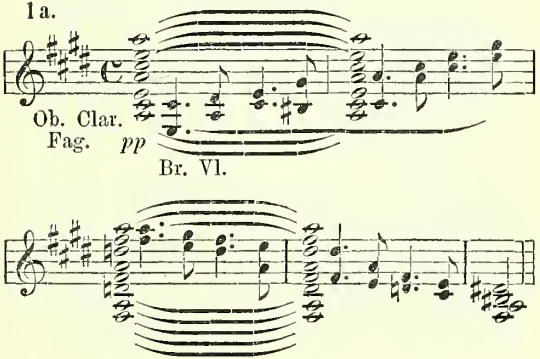
In seinem Buche: „Die Tragödie in Bayreuth“ resumiert Hans von Wolzogen die Tendenz der „Götterdämmerung“ in folgendem: „Die ‚Götterdämmerung‘ macht eben-

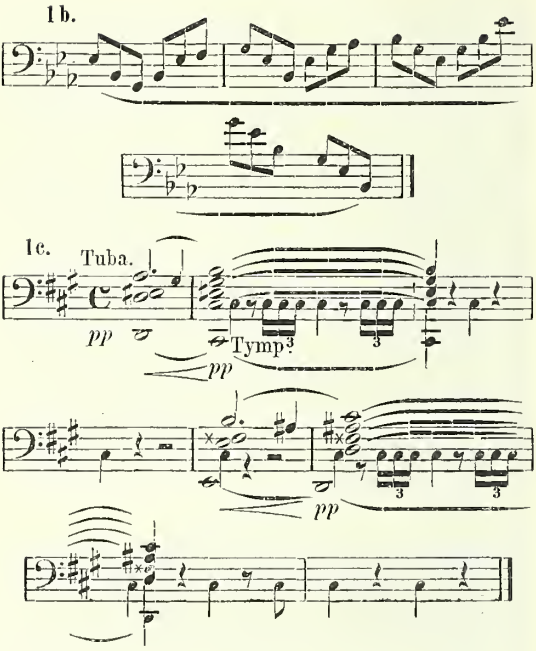
falls dem einfachen Verständnisse keine Schwierigkeiten: der Mann folgt dem Triebe seines Wesens nach Wechsel; er zieht vom Weibe fort in die Welt, wo er, der unberatene Naive, rettungslos der Intrige, der feindlichen Macht verfällt. Diese benutzt das Weib selbst, daß es den Mann verderbe; der Fluch der Liebe bewährt sich zum letztenmal in schändlichem Trugspiele. Siegfried verweigert im entscheidenden Momente den Ring seinen ursprünglichen Besitzern, aber sein Tod verschafft dem Weibe die volle Erkenntnis ihrer wahnvollen Tat: sie sühnt sie mit ihrem Leben und gibt den verfluchten Ring zurück, ehe die feindliche Macht ihn wirklich gewinnt. Die sterbende, sühnende Liebe tilgt also zuletzt den Fluch, den das sinnlich-materielle, egoistische Begehren in die Welt und auch auf sie gebracht; das Heil liegt in der Macht der Liebe, sobald ihr nicht mehr das sinnliche Begehren anhaftet."

3. Die Musik zur „Götterdämmerung".

Die achtzehn Einleitungstakte zum Vorspiel der „Götterdämmerung" zeigen, daß wir den Höhepunkt in der dramatischen Entwicklung der Tetralogie hinter uns haben. „Ein Weiterschreiten nach einem höheren Ziele ist nicht mehr möglich", sagt Porges. „Aber eben deshalb erwacht in uns die schwerwiegende Frage: ob die erreichte Einheit mit dem Ideale auch dauernd festzuhalten sein werde. Der Beginn der Orchestereinleitung der ‚Götterdämmerung' gibt uns hierauf die Antwort. Schon die ersten Akkorde, die dem Auftreten der drei Nornen vorangehen, erwecken in uns ein ahnungsvolles Grauen, und wir empfinden es sofort, daß wir nun vor dem Eintreten einer Krisis stehen, mit der die eigentliche Tragödie erst ihren Anfang nehmen werde.

Mit einem Schlage wird die freudig-erhabene Stimmung, die uns am Schlusse des ‚Siegfried' entzückt hatte, in eine tragisch-düstere verwandelt, und wir werden dessen inne, wie es nun die Nacht- und Kehrseite alles Daseins ist, die uns ihr Antlitz weist, und daß wir jetzt ebenso einen Blick in das ewige Vergehen alles gewordenen Seins tun müssen, wie wir vorher von dem Walten eines immer neu aufblühenden, ewigen Lebens ergriffen worden waren, dem gegenüber selbst der Tod seine Macht verlieren zu müssen schien. In den drei Nornen ist die unerbittliche Notwendigkeit des als sittliche Weltordnung über Götter und Menschen waltenden Schicksals verkörpert, und wenn nach ihrem Verschwinden Siegfried und Brünnhilde wieder vor uns hintreten, so blicken wir unwillkürlich schon mit Bangen auf das weibliche Paar, dem ein Übermaß des Glückes zuteil geworden" . . . Dreimal geht die musikalische Schilderung aus dem in den Holzbläsern scharf einsetzenden Es-moll-Akkord in das mit dem Nornen- oder Götterdämmerungsmotive (1ª) vereinte Motiv des Werdens und dahinströmender Bewegung (1ᵇ) aus der Einleitung zu „Rheingold" über:

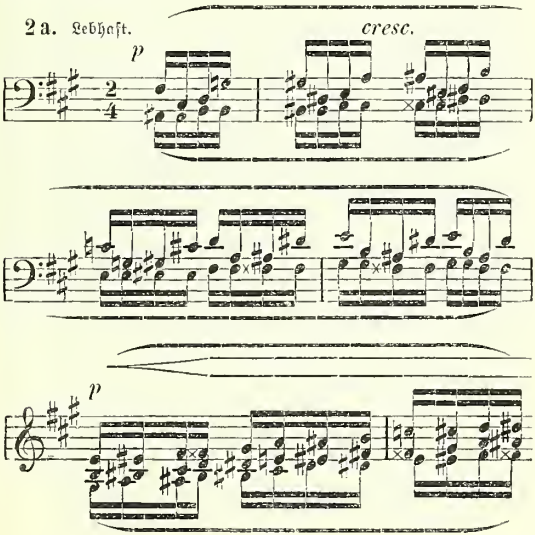


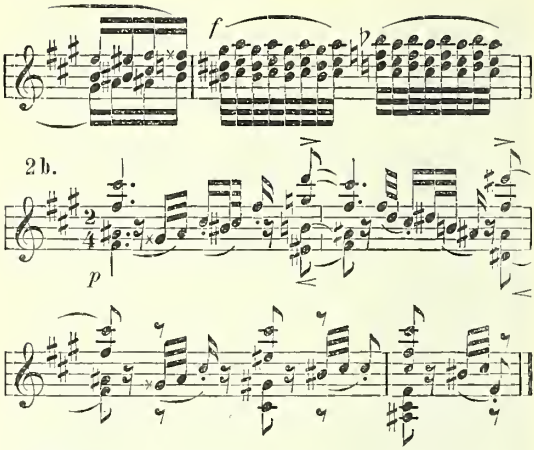


Im „Rheingold" die frohen Rheintöchter, hier die düsteren Nornen als Walterinnen des Willens der Wala! Es ist genau dieselbe Anordnung, wie in der Weltbegrüßung Brünnhildes (s. „Siegfried" III, 3), nur dort hell, strahlend, mit vollen Harfenakkorden auf froher Durtonart dahinbrausend, hier fast träge und geregelt durch die starre Schicksalsbestimmung (1a) dahinflutend. So wendet sich zunächst die Diktion von Es-moll nach Ces-dur, dann von Es-moll nach Des-moll;

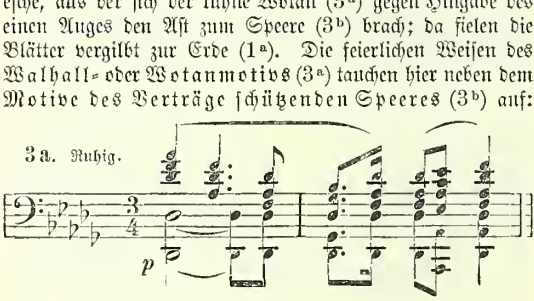
bei der dritten Wiederholung läuft der fortissimo einsetzende Es-moll-Dreiklang decrescendo in die wehmutvoll und herb erklingende Schicksalsfrage (1c) aus.

Bei enthüllter Szene ruht das Orchester weiter auf dem Motive 1b. Alles Werden und Entwickeln liegt in den Händen der Nornen. Ein düsterer Tag dämmert herauf, an dem sich große Geschicke (1c) wenden sollen — ein todverkündender, trauriger Tag! Noch freilich ist es nicht das Tagesgestirn, das im Osten sein Nahen verkündet, sondern Loges Feuerschein, der aus der Tiefe zur einsamen Felsenzinne heraufleuchtet. Eine leichte Flackerbewegung deutet auf die Nähe des Feuergottes Loge (2a) und seines Feuerzaubers (2b) hin:

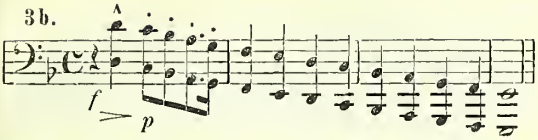




Mystische Akkorde umweben die Frage der zweiten Norne: „Wollen wir spinnen und singen?“ Die erste knüpft das goldene Seil an der Tanne fest, unter deren Ästen Brünnhilde lange im Zauberschlummer lag. Sie berichtet von der Weltesche, aus der sich der kühne Wotan (3ª) gegen Hingabe des einen Auges den Ast zum Speere (3ᵇ) brach; da fielen die Blätter vergilbt zur Erde (1ª). Die feierlichen Weisen des Walhall- oder Wotanmotivs (3ª) tauchen hier neben dem Motive des Verträge schützenden Speeres (3ᵇ) auf:

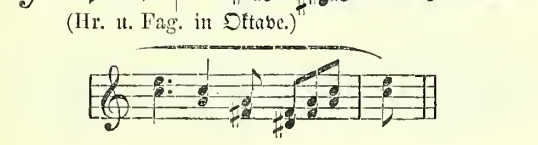


3b.

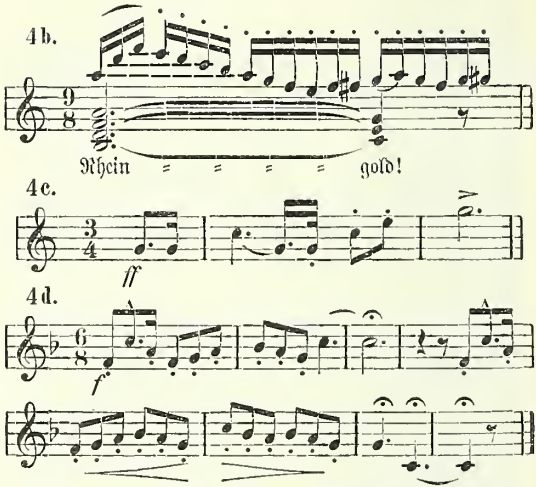


Die zweite Norne schlingt das Seil um einen Fels am Eingang des Steingemachs, in dem Siegfried und Brünnhilde schlummern. Sie weiß von des Vertrages Runen (3ᵇ) zu berichten, die Wotans Speerschaft trägt. Ein kühner Held zerschlug indessen den Schaft. Wotan (3ᵃ) ließ die Weltesche fällen, der Quell versiegte für immer. Die dritte Norne erzählt vom Bau Walhalls (3ᵃ) durch die Riesen, von den Scheiten aus dem Stamme der Weltesche, die rings um den prunkenden Saal geschichtet sind, bis die Flammen ihn erfassen und auch die Ewigen vernichten (3ᵇ, 1ᵃ, 1ᶜ). Wieder schiebt sich hier im pianissimo die Logechromatik (2ᵃ) ein. Es ist noch nicht der grauende Morgen; aber die Aufmerksamkeit der ersten Schwester richtet sich auf den Feuergott, den Wotan band (3ᵇ), um Brünnhilde zu schirmen. So reihen sich bei der Rekapitulation des Schicksals der Lichtalben, Nibelungen und Wälsungen Motive an Motive, darunter das des verderbenbringenden Rings (4ᵃ), des Rheingoldes (4ᵇ), die Rheingoldfanfare (4ᶜ), bis die Erzählung auf die letzten Geschehnisse und damit auf Siegfried (sein kecker Hornruf 4ᵈ) übergeht:

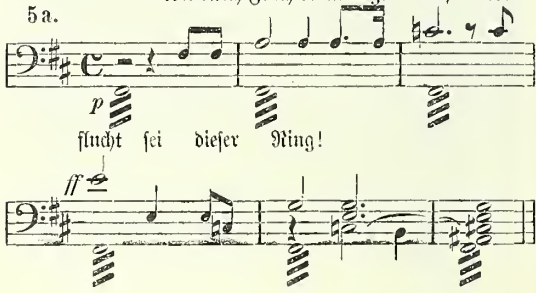
4a. Ob.



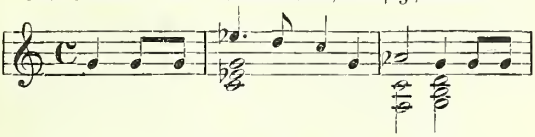
(Hr. u. Fag. in Oktave.)



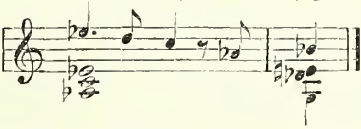
Hier zerreißt das Seil. Unheimlich düster ertönt Alberichs am Golde des Rheins haftender Fluch (5a); ihm folgt die Weise der Liebesentsagung (5b):



5 b. Nur wer der Min-ne Macht ent-sagt, nur wer der



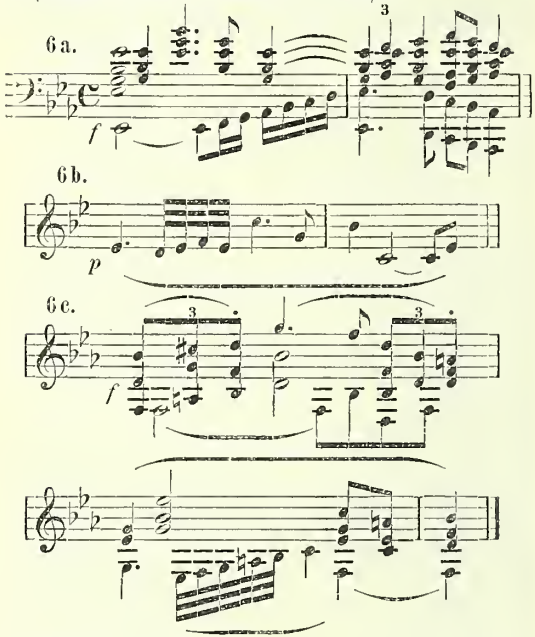
Lie-be Lust ver-jagt.



„Zu Ende ewiges Wissen! Zur Mutter hinab!“ Dieser Fluch des Nibelung vernichtet alles, düstere Dämmerung (1a) wird hereinbrechen; wir stehen an der Wende des Geschicks (1c). —

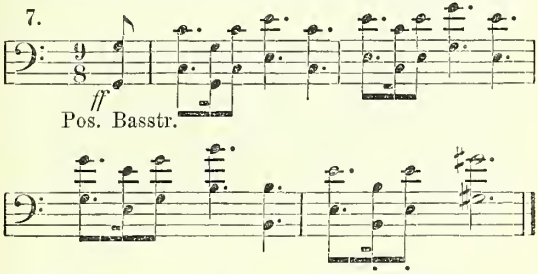
Ein freundlicheres Bild läßt der langsam erglimmende Tag in immer deutlicheren Konturen erstehen: Siegfried und Brünnhilde! Fast ist es, als könnte man unter dem strahlenden Glück, wie es die nächste Szene abspiegelt, einen Widerspruch zum eben verklungenen Nornenbilde erblicken; es scheint unmöglich, daß in den Händen dieser Zwei der Weltherrschaft Macht nicht sicher geborgen sei. Und doch müssen wir bald erfahren, daß auch Siegfried von jenem „wahren Menschenwesen erfaßt wird, das das Ideale, die ihn bis hierher einzig leitende und geistig verklärende Liebesmacht, preisgibt um den Gewinn des Realen.“ Es drängt ihn nach Taten, die er nur in einer ihm fremden Welt finden kann; und mit Recht hegen wir die Befürchtung, daß jene Welt des Scheins und Trugs auf diese naive und reine Menschenseele einen unheilvollen Einfluß ausüben muß. — Zunächst die Übergangsmusik zu dem neuen Bilde: Von der starren Objektivität wendet sich die musikalische Darstellung lebensvoller Wärme zu, das Düster der

Nacht mit den verschwommenen Konturen weicht den immer mehr erglühenden Farben des Tages. — Drei große Themen belehren uns von dem Wandel über Nacht:

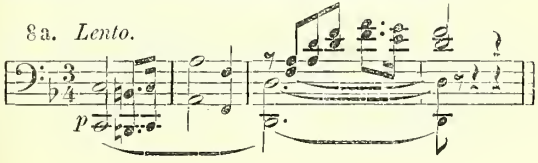


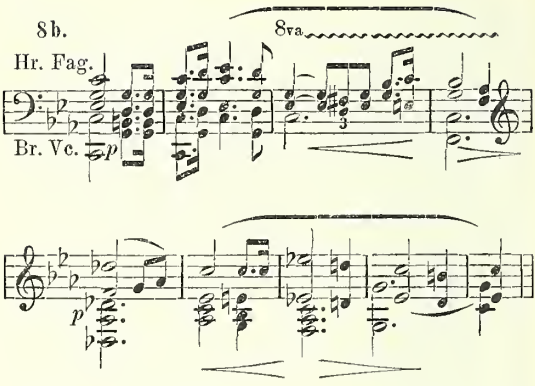
Die Beispiele 6ª und 6ᵇ zeigen Siegfried und Brünnhilde als Mann und Weib. 6ª ist aus dem Hornrufe (4ᵈ) des Helden gewonnen. Aber nicht mehr den ungestümen Jüngling aus Mimes Höhle sehen wir vor uns, sondern den zum Manne Gereiften, bei dem jetzt alles nach dem Heldenhaften und Großen drängt. Der naive Waldknabe

ist ein Wissender geworden, er sieht seines Daseins Bedeutung in wesentlich anderm Lichte als bisher. Und Brünnhilde hat die jungfräuliche Walkürennatur gegen die innig sich um Siegfried rankende Gattenliebe (6^{b}) eingetauscht, aus der Wunschmaid ward ein hingebendes Menschenweib. Wohl deutet bei der Vorführung Granes das Walkürenmotiv:

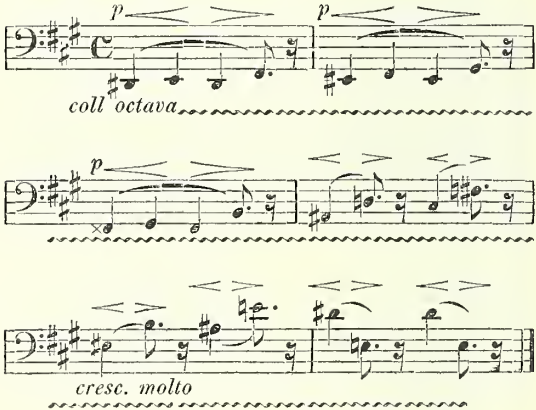


auf die Vergangenheit hin; aber diese hat in Rücksicht auf die beglückende Gegenwart ein rein historisches Interesse und tritt zurück vor der immer wieder sich betätigenden Zärtlichkeit der Gattin (6^{b}). Darum bietet auch der Gedankenaustausch der Zwei in den vielen Motiven aus dem Werdegange dieser Liebe vom Ring (4^{a}) über das Liebesleid (8^{a}) und das Heroentum (8^{b}) des ersten Wälsungenpaares, Siegmund und Sieglinde, und Fafner, den besiegten Riesenwurm (8^{c}) bis zur Gegenwart nur die Stütze für das nunmehr Erreichte, an dem Siegfried und Brünnhilde mit dem Glück junger Liebender hängen.





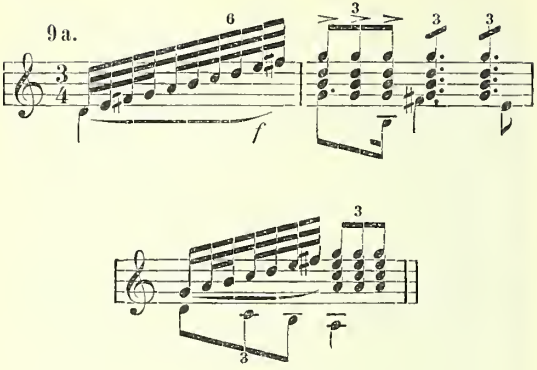
8c. Langsam und schleppend.



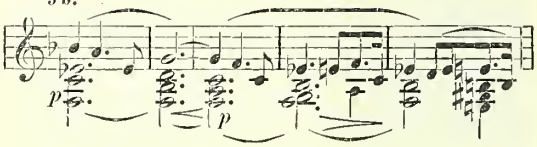
Ihre Zuneigung (6b) erweitert Brünnhilde durch ein Motiv ihrer heroischen Liebe zu Siegfried (6c), das gleichsam die ganze Vergangenheit mit ihrer heldenhaften Entwicklung in sich schließt und in dem triolischen Aufschlage wieder auf das Tieflebensvolle hinweist, das wir schon früher bei den Rheintöchtern (4b) und Freia (11a) feststellten. Der ganze Abschnitt mit dem Austausch der innersten Gefühle, dem Ineinanderaufgehen bis zur Selbstentäußerung, erinnert im Gedanken an die Untrennbarkeit der Liebe durchaus an „Tristan und Isolde". Die motivische Arbeit ist überaus reich und der kräftig sich regenden, in zahllosen Ideen und Empfindungen zum Ausdruck gelangenden Zuneigung des Paares angepaßt, ein Meisterwerk musikdramatischen Stils. „Die Gefahr der Zerstückelung durch den Wechsel der Motive ist durch die Anpassung derselben an einen einheitlichen Stimmungshintergrund vermieden. Dieser ist als das Entzücken der bräutlichen Liebe zu fassen, er ist es, der alle Motive an dem Bande der unendlichen Melodie, d. h. der ununterbrochen fortlaufenden, charakteristischen Tonfolge vereint" (Neitzel).

Ein längeres Orchesterzwischenspiel als Überleitung zum ersten Aufzuge schildert die Rheinfahrt Siegfrieds. Die Fahrtenlust des Helden, wie sie im „Siegfried" (I) pulsiert, zeigt sich auch hier wieder als Beweggrund für die verhängnisvolle Trennung von Brünnhilde. Die Zurückbleibende sendet dem zu Tal Steigenden (6a) ihren Gruß (9a) nach; ihre Liebe (6b) folgt dem Tatendurstigen, lustig tönt Siegfrieds Hornruf (4d) als Antwort zurück. Beim Allegro setzt fortissimo das Liebesmotiv der Wälsungen (9b) ein, in dem die ganzen Einzelempfindungen (6a—c) sich aufzulösen scheinen und aus dem der Entschluß der Liebeshingabe (9c) resultierte:

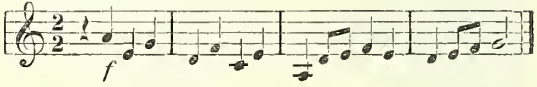
9a.



9b.



9c. Hr.

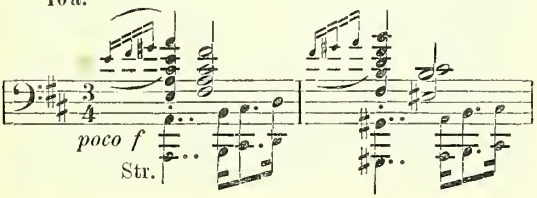


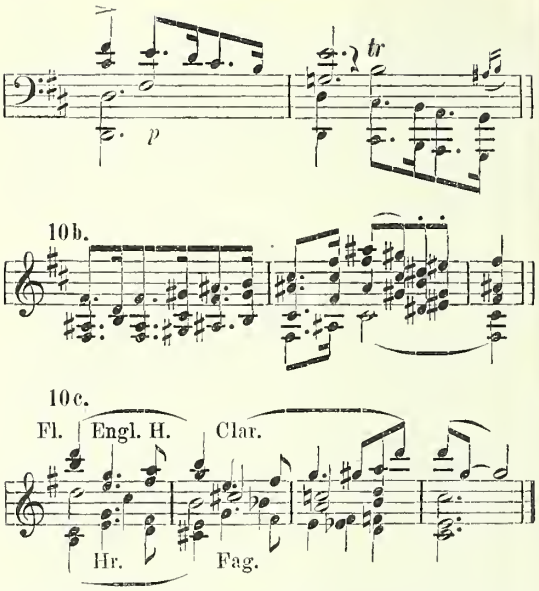
Als der Vorhang sich geschlossen hat, mischt sich mit dem Hornrufe (4^{d}) die flimmernde Logechromatik (2^{a}). Siegfried durchschreitet die lohenden Flammen und langt am Ufer des Rheinstromes an. Hier begrüßen ihn die Rheintöchter mit ihren Sängen. Da finden sich neben 4^{d}, als immer wieder

an die Person des Helden erinnernden Themas die Motive des Wellenrauschens (1b), des Rheingolds (4b) und der Fanfare (4c); aber auch die Weise der Liebesentsagung (5b) tönt dem mit übervollem Herzen Ankommenden entgegen, als wollte sie ernst darauf hinweisen, in welch schwere Konflikte der am Ring haftende Fluch in Gemeinschaft mit der Intrige einer neuen, unbekannten Welt Siegfried stürzen wird. Dann leitet die Darstellung in das Hagenmotiv (10a) über.

Erster Aufzug: Die erste Szene macht uns mit den Helden am Hofe der Gibichungen bekannt. Zunächst lernen wir den geheimnisvollen Lenker und Leiter der Dinge Hagen, den Sohn Alberichs (10a), als starr entschlossene, brutalegoistische Reckennatur kennen; Gunther, der Gibichung (10b), ist eine mehr ritterliche Person, der für den Mangel an Energie, wie sie Hagen im Übermaße besitzt, Freude am Glanze und Stolz auf den ruhigen Besitz beigemischt ist; endlich Gutrune, Gunthers Schwester (10c), die freilich zunächst noch nicht mit irgendeiner persönlichen Note musikalisch hervortritt und erst späterhin Individualisierung findet in ihrer Liebe zu Siegfried. Sie ist und bleibt eine der schwächsten Naturen des ganzen „Ringes", durchaus anschlußbedürftig und stets dazu neigend, den Charakter andrer für sich herüberzunehmen, bez. in ihm aufzugehen:

10a.

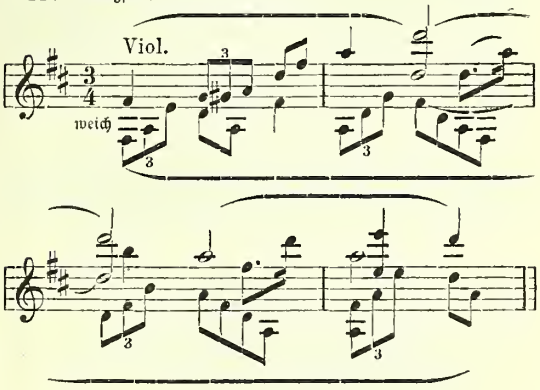




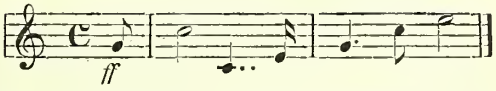
Die Zwiesprache zwischen Gunther und Hagen ruht auf den Themen 10^a und 10^b, um bei Erwähnung Gunthers als Unvermählten das Motiv Freias, zugleich als Ausdruck weiblicher Schönheit (11^a) leicht einzubeziehen. Der Vorschlag, Brünnhilde zum Weibe zu wählen, bringt das schon angeführte Walkürenmotiv (7), später finden sich auch Reminiszenzen an den Waldvogel („Siegfried", II, 2) und den Feuerzauber Loges (2^b). Den „Saal" der Begehrten umbrennen Loges Feuer, nur Siegfried aus dem Heldengeschlecht der Wälsungen (8^b, Heroenthema) darf sie kühn durch-

schreiten. Hier wechselt mit dem Hornrufe des Helden (4ᵈ) das Motiv seines sieghaften Heldenschwertes (11ᶜ) ab:

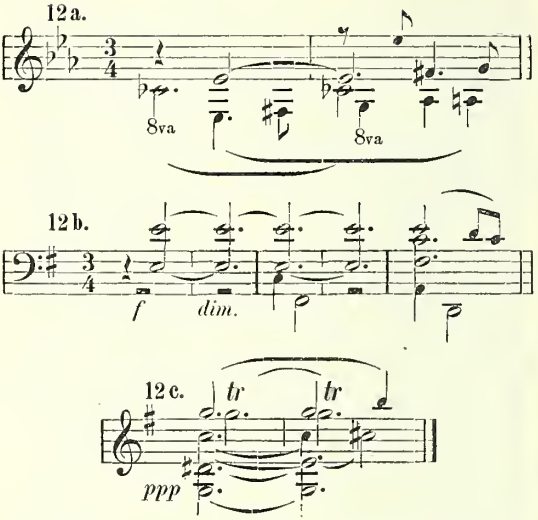
11a. Langsam.



11b.



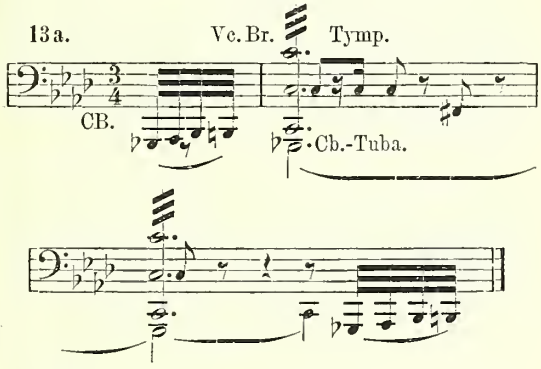
Gutrunes Sinn betört Hagen mit der ihr willkommenen Aussicht, daß Siegfried der für sie bestimmte Mann sei. Hagen verfügt neben dem oben angeführten persönlichen Motive (10ᵃ) noch über eine Anzahl andrer, der Rachearbeit im Dienste der Nibelungen angepaßte. Von ihnen seien zunächst die drei angeführt: Hagen als Schmeichler (12ᵃ), Hagens teuflische List (12ᵇ) und das Motiv des Zaubertranks (12ᶜ), auch eines Werkes der Nibelungen, daher das Motiv dem Tarnhelmzauberthema (13ᶜ) nachgebildet:



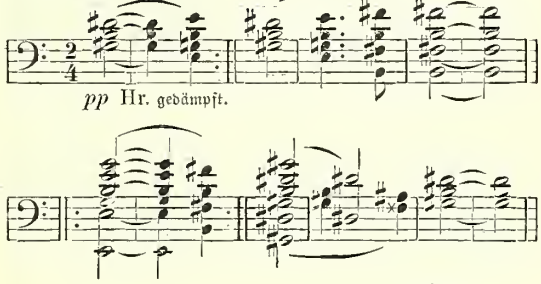
12ᵇ, auf der tritonischen Dissonanz des Fafnermotivs (13ᵃ) ruhend, muß notwendigerweise den Gegensatz in Gutrunes Liebe (10ᵉ) finden. — Hagen, der Ränkeschmied, berichtet von den Geschehnissen vor Neidhöhle und dem Lebensgange Siegfrieds, über den er von seinem Vater Alberich unterrichtet wurde. Die Motive des Riesenwurms (8ᵉ), Fafners (13ᵇ), des Ringes (4ᵃ), der Liebesentsagung (5ᵇ), des Rheingoldes (4ᵇ), der Walküren (7), des siegreichen Notungschwertes (11ᵇ), welch letzteres („entsagte des Helden Ruhm") sogar zugleich mit Siegfrieds Hornruf (4ᵈ) auftritt, folgen einander. So hat der Nibelungensohn mit seinen lebhaften Schilderungen das Verlangen Gunthers erregt, und Hagen kennt auch den einzigen Weg, um die Pläne zur Ausführung zu bringen. Daß

Siegfried Brünnhilden als Weib sich errang, ist ihm bekannt; indessen verschweigt er es wohlweislich vor Gunther. Siegfried muß durch den Zaubertrank an Gutrune gefesselt, seine Verbindung mit der Schwester des Gibichung davon abhängig gemacht werden, daß er in Gunthers Gestalt die Walküre freit und sie durch Loges Feuer vom Felsberge herabbringt. Dazu taugt ihm einzig der Tarnhelm (13b):

13a.



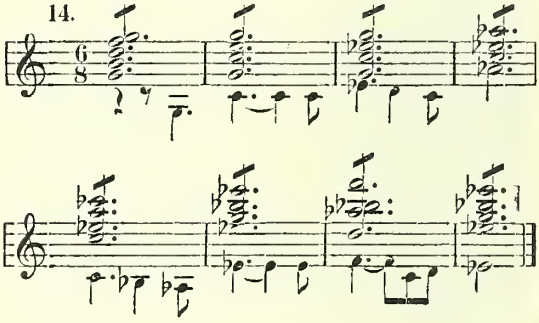
13b.



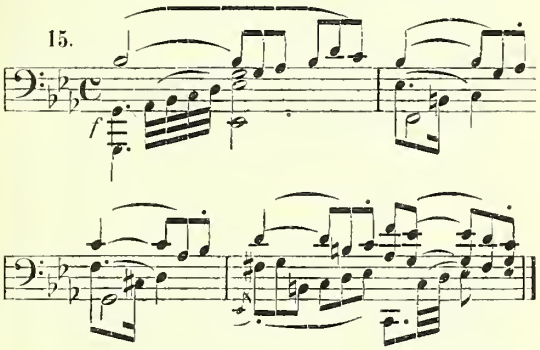
So wirkt er betörend und schmeichelnd (12a) auch auf Gutrune, der er die Darreichung des Zaubertranks (12c) empfiehlt.

Vom Rheine tönt Siegfrieds Horn (4d); Hagens teuflische List (12b) kann also in Tätigkeit treten. Das Bild belebt sich musikalisch sehr schnell, die Darstellung drängt nach dem gemessenen und ruhigen Fortschritt der eben gepflogenen Beratung aus dem stillen in das stark strömende Fahrwasser. Rheintöchtermotive tauchen auf, den Hornruf leitet in eine Zweiunddreißigstelfigur über; sie gilt der Kraft, mit der Siegfrieds Arm das Ruder handhabt. Stark meldet sich auch das Ringmotiv (4a). Der Herr des weltbeherrschenden, goldenen Reifes naht!

Zweite Szene: In grellem Gegensatze zu dem unterwürfigen Willkommengruß, den Hagen dem Ankommenden entbietet („Heil Siegfried, teurer Held!"), steht der düstere Fluch Alberichs (5a fortissimo), die drohende Gefahr, der Siegfried als naiver Mensch ahnungslos in die Netze fällt. Auch auf Gunther hat sich Hagens gleißnerisches Gebaren (12a) übertragen, als dieser dem Gaste entgegeneilt. Stolz stellt Siegfried sein großes Wälsungenthema:



dem Gunthermotive (10b) gegenüber, indem er Freundschaft oder Kampf erheischt. Hagen müht sich (12a) um Grane, dessen sorgliche Pflege Siegfried (zu 7, 6b und 6c) anempfiehlt. Nach Gunthers Worten: „Mich selbst geb' ich zum Mann" nimmt das Orchester (etwas bewegter) eine auf die Heiligkeit der Gastfreundschaft hindeutende Weise auf:



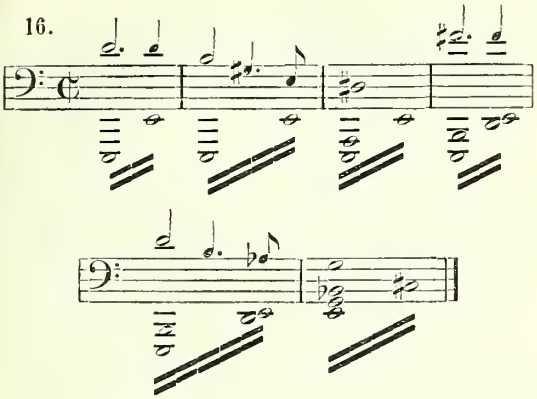
Freimütig bekennt sich Siegfried als Mann ohne Haus, Hof und Leute. Vom Vater erbte er (Heroenmotiv 8b) einzig den eignen Leib; aber ein Schwert (11b) schmiedete er sich selbst. Auch legitimiert er sich als Gewinner des Tarnhelms (13b) und Ringes (4a); das Gold ließ er an der Hand der herrlichsten Frau (6c) zurück.

Gutrune erscheint und kredenzt Siegfried das mit dem verhängnisvollen Zaubertranke angefüllte Horn. Um die Kontraste vor und nach dem Zauber noch greller zu beleuchten, stellt Wagner bei den Worten des Helden: „Vergäß' ich alles, was du mir gabst, von einer Lehre laß ich doch nie; den ersten Trunk zu treuer Minne, Brünnhilde bring' ich dir!" den Liebesgruß der Walküre (9a) neben das Zauber-

trankmotiv (12c). Siegfried leert das dargereichte Horn, die Wirkung der würzigen Labe zeigt sich sofort, ein Analogon zu dem Liebestrank in „Tristan und Isolde". Der Tarnhelm ist ebenso ein Werk der Nibelungen, wie der Zauber hier; auf die Verwandtschaft von 12c mit 13b, die auf diese Basis zurückzuführen ist, wurde bereits oben hingewiesen. — Das Motiv Gutrunes (10c) ist zu dankbarer Rolle berufen, neben ihm zeigt sich Hagens teuflische List (12b). Wie Gunthers Schwester, mit schwankenden Schritten und von dem Liebesantrage Siegfrieds vollkommen verwirrt, die Halle verläßt, tönen ihr warnend Alberichs Fluch (5a) und Brünnhildes Liebesmotiv (6b) nach.

Erschütternd wirkt im nächsten Abschnitte die vollkommene Gleichgültigkeit, mit der Siegfried, von dem Zauber des Trankes jedes Rückgedenkens an Brünnhilde beraubt, mit Gunther über die Walküre und deren Werbung verhandelt, wie er zur falschen Tat drängt, um selbst so bald als möglich in Gutrunes Besitz zu kommen. Das Walkürenmotiv (7), Brünnhildes Liebesseligkeit (9a), Loges Feuerzauber (2b), der Waldvogel tauchen bei dem Berichte des Gibichung über die schlummernde Wunschmaid auf, doch nichts vermag die Erinnerung des Wälsung zu wecken. Siegfried erklärt sich bereit, durch die Feuer Loges (2a) zu dringen und, unter dem Tarnhelm (13b) zum Gibichung verwandelt, für Gunther die Walküre als Braut zu werben. Die feierliche Blutbrüderschaft wird beschworen. Auch sie ist ein Werk der Rache Hagens als Nibelung; so steht am Eingange Alberichs Fluch (5a) und Hagens Heimtücke (12b). Das Sühnemotiv für den Bruch dieser Brüderschaft („Bricht ein Bruder den Bund, trügt den Treuen der Freund, was in Tropfen heut' wir tranken, in Strahlen ström' es dahin") besteht aus einer Umkehr von 5a (Alberichs Fluch), bestimmt zur Vernichtung des Wälsungensprosses:

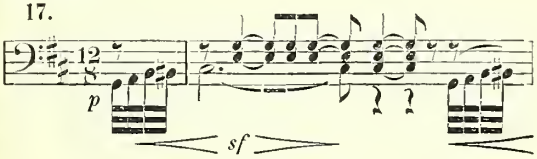
16.

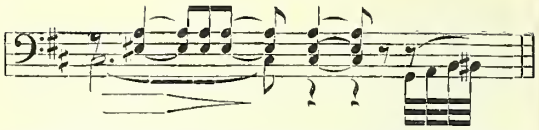


Der Bund der Blutbrüderschaft ist ein heiliger Vertrag; daher Motiv 3^{b} im Zwiegesang neben 15. Siegfried zeigt sich voll Eifer, Brünnhilde (7, 2^{a}) für Gunther durch Loges Feuer zu holen. Man verabredet den Ort des Stelldicheins, wo der echte Gibichung die Braut vom falschen in Empfang nehmen soll. Siegfried fährt mit Gunther im Nachen davon, während sein Hornruf (4^{d}) klagend verklingt. Es ist keine frohe Fahrt, zu der er sich hergab!

Hagens Wacht beginnt. Nibelungenklänge — das Motiv der erfolgreichen Rachearbeit seines Geschlechts:

17.

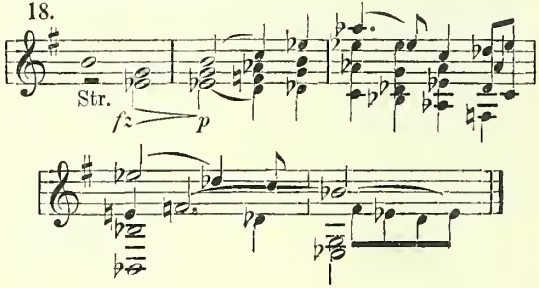




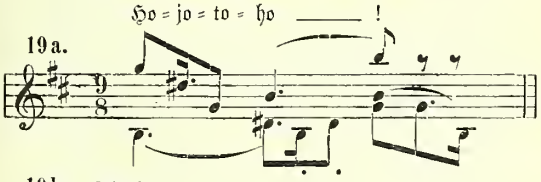
gewinnen volles Anrecht und mischen sich mit den von fern herübertönenden Hornklängen (4ᵈ). Hagen meditiert: Ein starker Held, der das Steuer dort führt (14) und zu gefährlichem Abenteuer ausfährt. Die eigne Braut (7) bringt er zurück, ihm selbst den Ring (4ᵃ, 5ᵇ, 4ᵇ), den er an Brünnhildes Hand zurückließ. So dienen die frei sich Dünkenden alle Alberichs Herrschergewalt! — Die Orchesterüberleitung zur dritten Szene spinnt die Gedanken Hagens weiter aus, indem sie Gunther und Siegfried, repräsentiert durch Vertrag- (3ᵇ Blutbrüderschaft), Siegfriedmotiv (14) und Hornruf (4ᵈ), Hagen mit den Motiven des Rings (4ᵃ), des Fluchs (5ᵃ) und der Rachearbeit der Nibelungen (17) zur Seite stellt. Er bleibt als Werkzeug Alberichs der tückische Ränkeschmied und Zerstörer. —

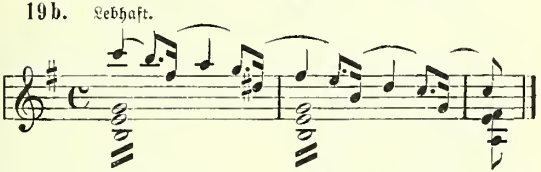
Dritte Szene: Ausdrucksvoll leitet Brünnhildes Liebesmotiv (6ᵇ), das sie seit der Weltbegrüßung und Hingabe an Siegfried vornehmlich charakterisiert, die Weise Siegfrieds als Hort der Welt ein:

18.

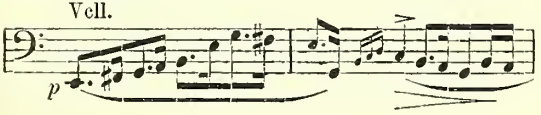


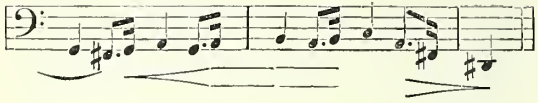
Traumverloren, den goldenen Reif mit Küssen bedeckend, finden wir die einstige Lieblingswunschmaid Wotans am Eingange zu ihrem Steingemache. Walkürenklänge treffen unser Ohr, zunächst neben Motiv 7 der Schlachtruf der Walküren (19ª), dann auch das Fluchtmotiv (19ᵇ):



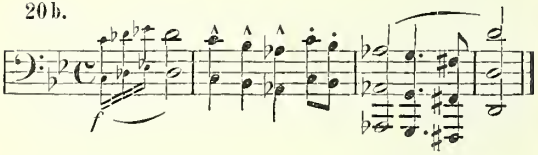


In wilder Hast naht die Schwester Waltraute. Die herben Themen der Wunschmädchen, aus der „Walküre" bekannt, beschäftigen zunächst ausschließlich die musikalische Darstellung, daneben auch das Motiv dankbarer Rührung (siehe „Walküre" III, 3), die Weltbegrüßung (siehe „Siegfried" III, 3), das Siegfriedmotiv (14), als Brünnhilde von ihrem Glück berichtet. Dann aber schildert Waltraute die Not der Götter (20ª) und Wotans Unmut (20ᵇ) ob des zerschlagenen Speers (3ᵇ):



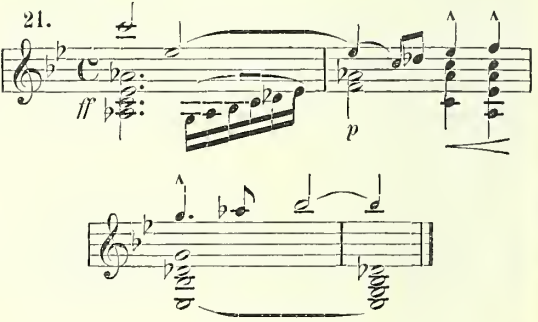


20 b.



Walhall (3ª) ist in Gefahr, das Geschick (1ᶜ) der Ewigen steht an seiner Wende. Selbst Freias Äpfel rührt Heervater nicht mehr an. Ein einziger Weg der Rettung winkt noch: Gäbe Brünnhilde den Ring (4ª) den Töchtern des Rheines zurück und entsagte damit (5ᵇ) dem Golde, von der Last des Fluches (5ª) wäre die Welt und Walhall (3ª) befreit. Jetzt übernimmt indessen Brünnhilde das Unmutmotiv (20ᵇ) Wotans für sich. Was der Ring (4ª) für sie ist, zeigen Weltbegrüßung, Liebesgruß (9ª) und Welterbschaftsmotiv:

21.



Umsonst die Versuche Waltrautes; der Untergang (17 neben 5^b und 20^b) ist unabwendbar. Auch Brünnhilde verfällt damit, daß sie sich des fluchbeladenen Goldes nicht entäußert und es den rechtmäßigen Besitzern vorenthält, der tragischen Schuld, der die sühnende Strafe unmittelbar auf dem Fuße folgt.

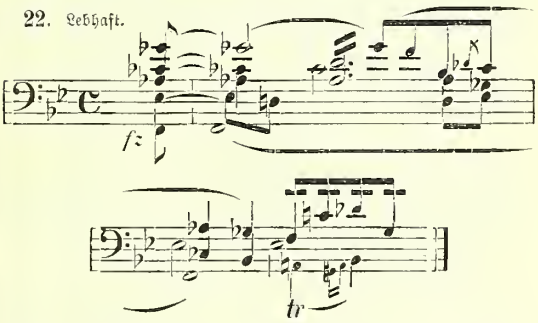
Loges heraufdringende Waberlohe (2^a, 2^b) und der bekannte Hornruf (4^d) künden ihr die Ankunft des Geliebten (14). Statt seiner tritt ihr ein fremder Mann aus der Glut entgegen. Verrat! Tarnhelmzauber (13^b)! Vergessenheitstrank (12^c)! Das Gunthermotiv (10^b) versucht den Ankommenden zu legitimieren. Den ganzen Abschnitt durchziehen die aus 10^a, 12^a, 12^b bekannten charakteristischen Intervallsprünge, die auf Hagens trugvolle Einmischung hinweisen. Es wirkt geradezu erschütternd, wie diese Frau um ihre Liebe kämpft, wie sie an verschiedenen Merkmalen trotz des Tarnhelmzaubers Siegfried zu erkennen glaubt, und wie der leuchtende Held unter der Einwirkung des verhängnisvollen Trankes (12^c) zur Marionette für die Rache der Nibelungen (17) wird. Nicht schützt Brünnhilde der Ring (4^a); zum Fluchmotive (5^a) entreißt ihn Siegfried-Gunther ihrer Hand. Wie sie überwältigt und gebrochen in seinen Armen niedersinkt, streift ihr Blick seine Augen; mit dem Motive Siegfrieds als Hort der Welt (18) verbindet sich die Weise ihrer Gattenliebe (6^b). Unsel'ge Zauber (12^c) müssen es sein, die hier ihre Hand im Spiele haben! Die Rachearbeit der Nibelungen (17) ist durch Hagens Beihilfe wiederum ein beträchtliches Stück weiter gediehen. Der Bezwinger und selbstbetrogene Täuscher Brünnhildes zieht Notung (11^b); seine Schneide trenne ihn drinnen im Brautgemache von der für den Blutbruder geworbenen Braut. Feierlich gemahnt das Vertragsmotiv (3^b) an den Bund. Auch die Liebe zu Gutrune (10^c) spricht bei dieser strengen Sonderung ein gewichtiges Wort mit. Und dennoch ist all' die Ehrlichkeit eitel Trug. Im fortissimo übernimmt das kurze Orchesternach-

spiel das Motiv des Zaubertranks (12c), schmerzlich schreit die Weise der Liebe Brünnhildes zu Siegfried (6b) auf. Zertrümmert ward das Glück zweier Menschen durch tückischen Verrat; die Kreise, die er weiter und weiter in seinen Konsequenzen zieht, reichen von der Erde bis hinauf zu Walhalls lichten Höhen.

Zweiter Aufzug: Das Rachewerk der Nibelungen gedeiht üppig wie die Saat des Unkrauts unter der kräftig aufgeschossenen Feldfrucht. So greift die Einleitungsmusik auf die Synkopen des Beispiels 17 (Nibelungenrache) zurück, in ihre Rhythmen und Harmonien die Motive von Hagens teuflischer List und Ränkesucht verwebend. Es ist ein düsteres Bild, finster und unversöhnlich wie der Haß der Schwarzalben selbst. Alberich braucht, da er der Mann impulsiven Handelns, jähzorniger Aufwallung ist, eine kalte, zielbewußte Persönlichkeit für die Ausführung seiner Rachepläne. Er findet sie in seinem Sohne Hagen, welcher der steten Angst, der unruhevollen Natur Alberichs, mit der fast bleiernen Schwere seines Charakters, mit seiner brutalen Unbeugsamkeit und Starrsinnigkeit als Ergänzung dient; er ist das rechte Werkzeug. Immer noch lastet das Bewußtsein des Frondienstes auf den Nibelungen; allein die Rache (17) im Verein mit der Verschlagenheit und Tücke Hagens muß zum Ziele der Vernichtung führen, für welche der bisherige Verlauf der Tragödie so außerordentlich günstig den Weg geebnet hat.

Erste Szene: Hagen und Alberich, der erstere schlafend, der andre ihm in den Traum hinein seine dämonischen Pläne einflüsternd! Die weitere Grundlage bilden die Synkopen des Rachemotivs (17); zu ihnen gesellt sich, wie der Mond sein grelles Licht auf die Gruppe wirft, das Ringmotiv (4a). Die Gier nach dem Golde ist's, die immer wieder als Urmotiv all' der Intrigen sich offenbart. Alberich haßt das Frohe, die Freude, der er entsagte (5b); sie zu vernichten, nur um selbst zur Macht zu gelangen, ist sein einziges Stre-

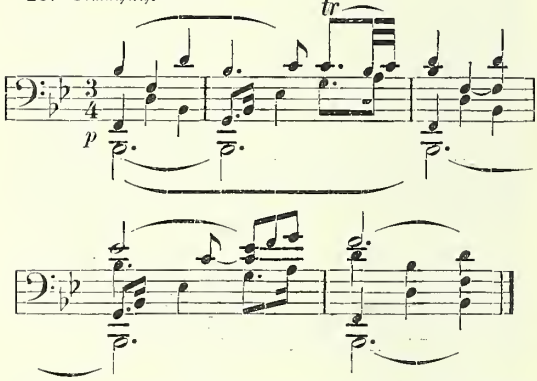
ben. Er berichtet Hagen (10ª und 17) vom Raube des Ringes (4ª) und seiner Not, von der Götter Sippe, an die er Macht und Ansehen verlor und die nun selbst voll Grauen dem eignen Ende entgegensieht (verzerrtes Walhallmotiv 3ª). Seiner Rache (17) müssen sie alle fallen: „Ich und du, wir erben die Welt!“ Nur durch Vernichtung des Bestehenden ist dieser Zustand zu erreichen, daher neben der Logechromatik (2ª) als Repräsentant der Zerstörung das neue Motiv der Mordgier:



Es stellt sich gleichberechtigt neben das Rachethema (17); nur durch Hinmorden ist das Rachewerk zu Ende zu führen. Siegfrieds (14) Schwert (11ᵇ) fällte Fafner (13ᵇ) und zerbrach Wotans Speer (3ᵇ), der Wälsung errang den Ring (4ª). Siegfried also muß fallen (Motiv der Mordgier [22] neben Rheingoldthemen)! Darauf verlangt Alberich von Hagen den Eid (verzerrtes Walhallmotiv [3ª]) und der Sohn schwört ihn schlafend zu seinem vergrößerten Motive 10ª, um den Segen des Vaters (17 verbunden mit 5ª) dafür einzutauschen. Klagend läßt sich das Fronmotiv (s. „Rheingold“) dreimal im dumpfen Aufschrei vernehmen. Alberich ist verschwunden.

Zweite Szene: Ein freundlicheres Bild löst das düstere ab: Der Morgen bricht herein, in dessen jungem Lichte der Rhein rosig zu glühen beginnt. Der reizvolle Tonsatz mit den acht ineinander sich schlingenden Hörnern, der den Sonnenaufgang schildert:

23. Gemächlich.



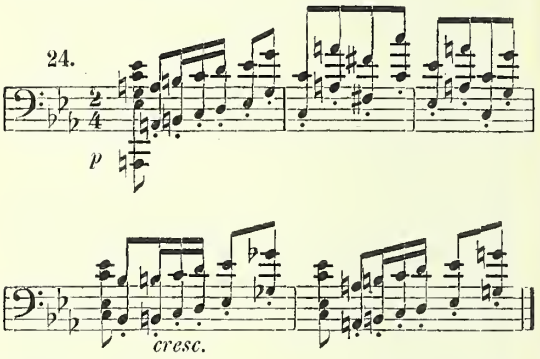
trägt einen frischen, lebensvollen Hauch in die stickige Atmosphäre, die wie in düsterem Brüten noch eben über der Nibelungenszene lag; dort Mordgier und Nacht, hier neu erwachendes Leben und junger Tag. — Siegfried taucht auf; der Zauber des Tarnhelms (13^{b}) schaffte ihn mit Gedankenschnelle herbei, sein Hornruf (4^{d}) mischt sich mit den klingenden Strahlen des aufgehenden Tagesgestirns (23). Alles läßt sich froh und zuversichtlich an. Aus dem Gutrunemotiv (10^{c}) bildet sich der jauchzende Hochzeitsruf; die Schwester Gunthers, gleich Siegfried sich der bevorstehenden ehelichen Vereinigung freuend, tritt dem Helden entgegen und nimmt von ihm den Bericht über die Brautfahrt für den Bruder entgegen. Daß hierbei Loges (2^{a}) Motiv neben den

Motiven des Zaubertranks (12c), der Tücke Hagens (12b) und Gunthers (10a) starken Anteil nehmen, ist selbstverständlich. Im Wahne, den ihm Hagens Tücke bereitete, durchschritt der Wälsung für Gunther Loges Feuer und freite die eigne Braut für einen andern. Gutrune steht den Tatsachen nicht so unbedenklich gegenüber wie ihr Verlobter; darauf deutet die oppositionelle Baßfigur bei ihren Worten: „So folgt Brünnhild meinem Bruder?“ Allein wir haben hier Augenblicksmenschen vor uns, bei denen kein ernsteres Nachdenken Eingang findet oder von Dauer ist. Genußfroh und jeder Schattenstimmung abhold, genügt ihnen ihre Liebe mit der nahen Aussicht auf den Ganzbesitz. Dem aus dem zweiten Aufzuge des „Siegfried“ herübergenommenen Motive des Liebesdranges ihres Helden begegnet daher Gutrune verständnisvoll und hingebend mit ihrem Motive 10c.

Dritte Szene: Hagen ruft nunmehr durch den Schall seines Stierhorns die Mannen zur Feier der Doppelhochzeit zusammen. Er zeigt sich hier wieder ganz als zynischer Spötter und Betrüger. Neitzel sagt: „Er gestattet sich den ‚Jux‘, den Kriegsruf auszustoßen und mit eisiger Miene den Herbeistürmenden zu eröffnen, sie sollen einer Hochzeit beiwohnen. Und dabei ist keiner aufrichtiger als er nebst der Musik, die seine Worte erläutert; denn freilich ist die ‚Not‘, über die er zu scherzen scheint, jetzt gegenwärtig und unabwendbar ... Gerade diese Szene ist dadurch von besonderem Werte, als sie stets den Untergrund der Intrige des grimmen Hagen hervortreten läßt und mit ihrer Lustigkeit dennoch den furchtbaren Ernst des Anfangs und des Folgenden unterbricht. Auch dürfte die im ganzen ‚Nibelungenring‘ bisher ausgeschlossene Verwendung des Chors nicht wenig Teil an der erfrischenden Wirkung der Szene haben.“

Hagens monotoner Ruf: „Hoiho!“ ruht auf dem Sekundenabschritt (Des-C), der, aus dem Frohnmotiv gewonnen, später im Rachebundmotive uns wieder begegnet; das Orchester bewegt sich auf der Dissonanz der Tritonus, wie wir sie aus dem

Fafnerthema (13a) und dem Motive der teuflischen List Hagens (12b) kennen, ein Ausdruck jenes ans Grausige streifenden Humors. Bei seinen Worten: „Gute Waffen! Starke Waffen! Scharf zum Streit! Not ist da!“ bezieht er neben dem aus dem Gutrunemotive (10c) gebildeten Hochzeitsrufe in furchtbarer Ironie das Götterdämmerungsmotiv (1a) mit ein. Freilich ist Not da! Und was die andern als Scherz auffassen, ruht im düsteren Grunde seines Herzen als bittere Wahrheit: Das Ende dämmert mit dieser Doppelhochzeit herauf! — Nun eilen die Mannen geschäftig herbei. Eine dem Schmiedemotiv Siegfrieds (s. „Siegfried“ I, 3) nachgebildete charakteristische Begleitung weist auf die Hast der Zusammenströmenden hin:



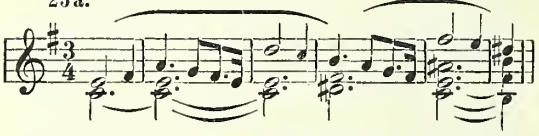
Dann die Aufklärung des Scherzes: Gunther führt ein freisliches Weib heran, Siegfried schuf ihm Heil! Entsagungsmotiv (5b) und Hornruf (4d) lassen den Eingeweihten erkennen, was der Wälsung für den Gibichung tat. — Das frohe Trinklied der Mannen baut sich auf Gutrunes (10c) und Gunthers (10b) Motiven auf. Diese Not lassen sie

sich gern gefallen, in diesen Streit ziehen sie frohen Herzens. Ihre „Heil"-Rufe an das ankommende Paar leiten bedeutungsvoll Walkürenthemen mit ihren Sextenabstiegen ab; sie begrüßen in Brünnhilden die Wunschmaid Heervaters.

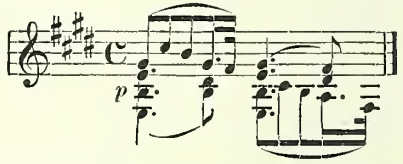
Vierte Szene: Ein prunkhafter, marschartiger Chorsatz feiert den Einzug des neuen Brautpaares in Gibichungenhalle, die Waffen, mit denen man zum Kampfe sich rüstete, dienen nun der friedlichen Mission laut klirrender Bewillkommnung. In welchem Seelenzustande Brünnhilde sich befindet, verraten Themen aus „Walküre" und „Siegfried", die für ihre gänzliche Hoffnungslosigkeit genügend sprechen: Die Liebe zu Siegfried (6[b]) stellt sich der Liebe Gutrunes (10[c]) gegenüber. Wie Brünnhilde den Geliebten dann an der Seite von Gunthers Schwester gewahrt, schreit ein verminderter Septakkord wild auf, die Schicksalsfrage (1[c]) klingt mit ihrem dumpfen: „Was soll das werden?" in die neue, unerhörte Situation hinein. Die Affekte steigern sich, bis Brünnhilde den Ring an Siegfrieds Hand erkennt. Das fluchbeladene (5[a]) Gold (4[a]) wird auch hier der Verräter, das Rachemotiv der Nibelungen (17) deutet auf den Urquell der gemeinsamen Not. Gunther vermag über die Herkunft des Ringes nichts zu sagen, Siegfried schweigt betroffen (Zaubertrank [12[c]], Rheingoldfanfare in Moll [4[c]]). Eine im fortissimo aufsteigende Sechzehntelfigur leitet den Ausbruch mühsam zurückgehaltenen Zorns bei Brünnhilde ein. In der erregten musikalischen Diktion bleibt der bunte Wechsel der Themen gleichwohl stets übersichtlich. Siegfried muß sich des Diebstahls am Golde zeihen lassen; das Ringmotiv (4[a]) in Gemeinschaft mit den Motiven der Rheintöchter und des Rheingoldes (4[b], der Wälsung legitimiert sich als rechtmäßigen Gewinner des Goldes) stehen dem Rachethema (17) und der List Hagens (12[b]) gegenüber. Liegt doch dem Nibelungensohne an diesem furchtbaren Zwist unheilvollen Mißverständnisses, den er schürt, um desto sicherer seines Hasses

Ernte zu bergen. Gegen die Flut der Verdächtigungen, die unter andern 3^a, 19^b, 1^a, 5^b, sowie die aus dem dritten Aufzug der „Walküre“ bekannten Motive der Rechtfertigung und des Zauberschlummers einbeziehen:

25a.

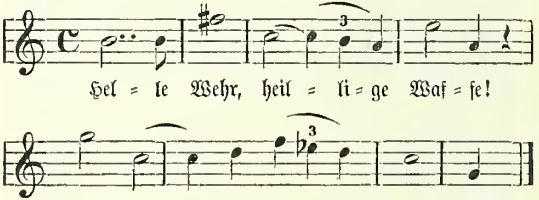


25b.



wehrt sich Siegfried mit dem Hinweise auf seine Treue gegen Gunther und Notungs (11^b) Schärfe, die ihn von Brünnhilde trennte (3^b), wie der Vertrag zwischen den Blutbrüdern lautete. So kommt es zum Speerschwure:

26.



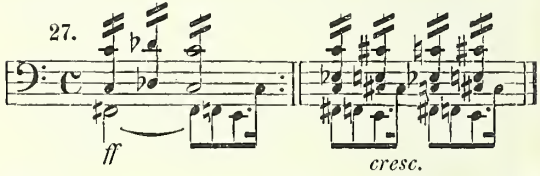
den das Sühnemotiv (16 in Trompeten) einleitet. Auch hierbei waltet Hagens Tücke (12^b) wie der zur Quinte

erweiterte Sprung beweist. Eine Ähnlichkeit von 26 mit Alberichs Fluch (5[a]) läßt sich gleichfalls nicht abweisen. Und an der Stelle: „Wo Scharfes mich schneidet, schneide du mich!“ ergänzt das Motiv der Mordgier (22) den Reigen der Einflüsse, die in diesem Augenblicke zum unseligen Falscheide führen, den beide doch so echt schwören, nur Siegfried von wahnvoller Vorstellung betört. Die aufgeregte Stimmung unter den Zeugen des Auftritts charakterisieren treffend die brausenden Walkürenmotive (7, 19[a]), die auch Brünnhildes eigentliches Temperament, das unter dem Zauber hingebender Liebe schlummerte, wecken. Ward doch diese Liebe (6[b]) von Siegfried mit Füßen getreten. Dazwischen rankt sich die Rache der Nibelungen (17) weiter empor, während Gunther das tiefe Sinnen von Mime (s. „Siegfried“ I, 1) übernimmt. — Die Wendung zur Freude am Schlusse der überaus erregten Szene mutet wie eine Ironie an: sie beruht auf der Selbsttäuschung, von der Siegfried im Bewußtsein ehrlichsten Handelns geleitet wird.

Fünfte Szene: Die herbe Resignation der Zurückbleibenden (Gunther und Brünnhilde) tritt mit dem Motiv der Liebesentsagung (5[b]) der Hochzeitsstimmung Gutrunes und Siegfrieds (10[c]) gegenüber, die Liebeserinnerungen Brünnhildes (6[c]) dem wahnbetörten, trügerischen Gaukelspiele (12[c]). Die Saat Hagens und Alberichs (17) ist reif, die Mordgier (22) wird ihre reiche Ernte halten. Brünnhildes Frage: „Welches Unholds List liegt hier verholen?“ wendet sich unwillkürlich an das düstere Geschick (1[c]). Wie kann ihr Wissen dieses Wirrsal lösen, wo Siegfried die Welterbschaft (21) und ihre heldenhafte Liebeshingabe (6[c]) jauchzend einem andern verschenkte! — Für Brünnhilde gibt es nur eine Rache: Siegfrieds Tod! Darum nimmt sie das Motiv der Mordgier (22) auch für sich hinüber.

Auf eine derartige Konstellation der Dinge hat Hagen nur gewartet. Sein Angebot zur Rache findet williges Ohr bei der betrogenen Frau wie später auch bei dem stark kom-

promittierten Gunther. Die aus dem Fronmotive der Nibelungen (s. „Rheingold") gewonnene „Unheilssekunde", wie sie Neitzel zutreffend nennt (das im Beginn des Beispiel 27 stehende, düster drohende Sekund-Intervall), wird Beherrscherin der Situation, auf ihr und der tritonischen Dissonanz als Ausdruck der intellektuellen Urheberschaft Hagens bildet sich nunmehr das Motiv des Rachebundes, der Hagen, Gunther und Brünnhilde zur Tat gegen Siegfried vereint:



Die Beziehungen Brünnhildes zu diesem Bunde der Rache werden aus ihrer Liebe zu Siegfried gefolgert, die sich nun (durch den Vergessenheitstrank) betrogen sieht. Damit zeigt sie sich untertan weiblicher Art, die von glühender Liebe in vernichtungsbereiten Haß übergeht. Mit Siegfrieds Motiv (14) weist sie auf die Schwäche des meineidrächenden Speers gegenüber dem Wälsung hin; Hagens Mordgier (22) sucht mit der züngelnden Kunst Loges (2ª) die verwundbare Stelle Siegfrieds zu erfahren. Für einen Moment scheint die Erinnerung an einstige Liebesseligkeit (6ᶜ) sie vor dem weiteren Beschreiten des eingeschlagenen Weges zu warnen; doch saugt sie nur Gift aus dem Gedenken, sie selbst wird Werkzeug der Nibelungenrache (17) und verrät den früheren Geliebten (14, 11ᵇ), indem sie das Geheimnis seiner Verletzbarkeit (die Stelle im Rücken) preisgibt. Und dort wird ihn Hagens Speer (27) treffen.

Auch Gunther ist für den Bund bald gewonnen. Hagen dringt (Sühnemotiv 16) auf ihn ein; seine Ausflüchte mit dem Hinweis auf die traurige Situation, die ihn zur Ent-

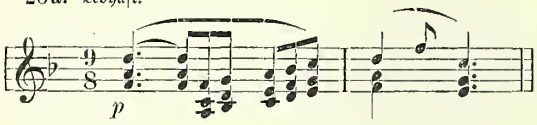
sagung (5b) zwingt, sind bald widerlegt. Mordgier- (22), Sühne- (16), Rachebund- (27), Entsagungsmotiv (5b) u. a. treten seiner Versöhnlichkeit immer energischer entgegen; nur die Rücksicht auf Gutrune (10c), die Schwester, läßt ihn noch schwanken, bis Hagens teuflische List den Vorschlag macht, Gutrune die wahre Todesursache Siegfrieds zu verheimlichen: Ein Eber hat ihn auf der Jagd umgebracht! — Damit ist auch Gunther einverstanden: „So soll es sein! Siegfried falle!" Brandend wälzen sich die Wogen der Rache dahin, um neben dem Motive 17 alle aus ihr selbst entstandenen Themen einzubeziehen und mit dem Walhallmotiv (3a) die grausige Feierlichkeit ihres Ernstes zu erhärten. Zu einem grellen Gegensatze führt der Schluß des Aktes mit dem frohen Hochzeitszuge, der hier an der Stätte des Todes in harmloser Ausgelassenheit vorüberwallt. Der aus dem Gutrunemotiv (10c) gewonnene Hochzeitruf sieht sich den finsteren Rachethemen (vor allem 27) gegenübergestellt. Und jene Rache bleibt mit ihrer dumpfen Unheilssekunde als Signatur auch letzte auf dem Platze.

Dritter Aufzug: Noch einmal vor dem Untergange der nordischen Götterwelt entrollt sich vor unsern Blicken eines jener farbensatten Bilder ihrer Sagenwelt; noch einmal auch tritt die Möglichkeit, jene Götterwelt durch Hingabe des fluchbeladenen Goldes an seine rechten Eigentümer zu retten, sehr nahe; wie im tändelnden Spiele wird sie angeboten und in eigenwilliger Laune verweigert. Jagdfanfaren (4a) ertönen im Orchester und antworten hinter der Szene; die sich auf dem dumpfen C einmischenden Stierhörner verraten, daß die von Hagen arrangierte, verhängnisvolle Jagd im Gange ist, auf der Siegfried als Edelwild zur Strecke kommen soll. Dann wendet sich die Darstellung von dem weidmännischen Treiben ab und den Rheintöchtern zu, die in der grünen Flut ihren Reigen schlingen und sich späterhin auch dem verirrten Siegfried zeigen. Wie im Beginn des „Rheingolds", nur hier in konzentrierter, kurzer

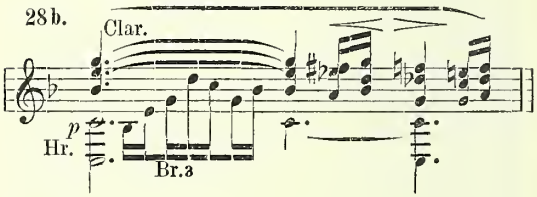
Form, gibt der Tondichter mit den Motiven des Werdens (1b), des Rheingoldes (4b) und mit der Rheingoldfanfare (4c) einen orientierenden Überblick über den weit hinter uns liegenden Entwicklungsgang speziell dieser Seite seiner Dramenkette; dann wendet er sich einer neuen, die Nixenszene im „Rheingold" wesentlich erweiternden musikalischen Ausmalung des Rheintöchterspiels zu.

Erste Szene: Bezeichnend ist durchweg die Begleitfigur des Beispiels 4b, die mit ihrer lebensvollen Triole fast den ganzen Abschnitt beherrscht und wie eine gefällige Arabeske sich um all das blühende Melodienwerk rankt. Sie bedeutet das eigentliche Leben im Wasser, das Gleiten und Schwimmen in glitzernder Flut. Eine ganze Anzahl neuer Themen der Rheintöchter treten uns nunmehr entgegen:

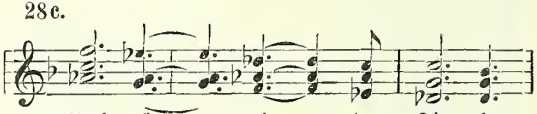
28a. Lebhaft.

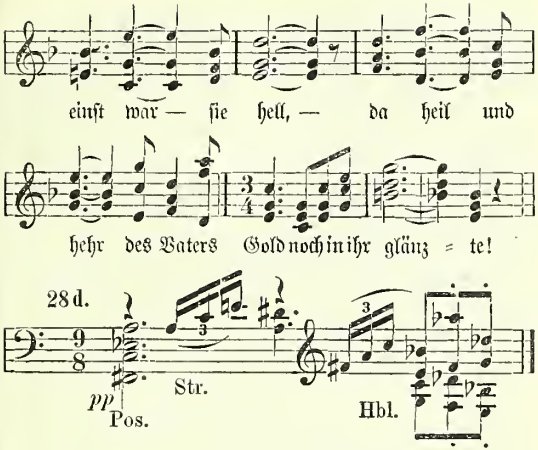


28b.



28c.





Aus der Tiefe emportauchend (28ª), schlingen sie ihren gefälligen Reigen, jauchzen übermütig auf (28ᵇ), haschen einander; dann wieder dringt wehmütige Klage um den Verlust des Goldes (28ᶜ) durch, beim Nahen Siegfrieds (4ᵈ) mischt sich unverkennbarer Spott (28ᵈ) in die Nixengesänge. Buntschillernd wie die Wellen, die sie tragen, sind auch ihre Weisen, aber umwoben von einer Grazie und Poesie, die uns in der musikalischen Literatur aller Zeiten kein Seitenstück zu dieser Schilderung finden läßt.

Siegfrieds Erscheinen und die sich entspinnende Plauderei zwischen ihm und den Nixen bringt eine Kette von bekannten Motiven. Beutelos tritt der Held auf, kein Wild zeigte sich seinem Speere. So fragen sie ihn, was er als Lohn bietet, wenn Sie ihm Beute verschaffen. Er überläßt die Bestimmung den Rheintöchtern, die sich den Reif (4ª und 4ᶜ) an seiner Hand auswählen. Doch Siegfried

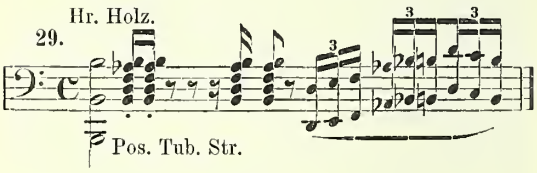
wehrt: Erschlug er doch um das Gold den Riesenwurm (13a und 17, weil Fafner ein Opfer der Nibelungenrache ist). Sie verlachen seinen Geiz und meinen, er möge den Ring (4a und 4c) behalten, da sein Besitz nur Unheil bringe. Auf seine Fragen berichten sie dann weiter, wie an dem Kleinode Alberichs Fluch (5a) haftet, der auch ihn trifft (27), gibt er das Gold nicht den Fluten des Rheins zurück. Das Götterdämmerungsmotiv (1a) baut die Folgen der Vorenthaltung für die Lichtalben weiter aus. Der Hinweis auf die Gefahr, der sich Siegfried aussetzt, erwirkt das Gegenteil seiner Absicht; anstatt ihn zurückzuschrecken, fordert er den Trotz des Starken heraus. Er, der Wotans Speer (3b) zerschlug, fürchtet sich nicht vor dem Fluche des Nibelung. In gefälligem Wechselspiele ziehen die reizenden Themen aus 28 vorüber, auch Brünnhildes Liebesmotiv (6b) mischt sich unter die Klänge („ein hehrstes Gut ward ihm vergönnt"); dann verrauschen die Weisen der abziehenden Drei in der Ferne. Drohend steht Alberichs Fluch (5a) mit der Unheils-Sekunde des Rachebundes (27) vor der Überleitung zur nächsten Szene. Der Jagdtroß naht; grell ruhen Hochzeits- (10c) und Hornruf (4d) auf dem mehr und mehr sich verdüsternden Untergrunde.

Zweite Szene: Im Beginn zeigt die Lagerszene wenig musikalisch Bemerkenswertes. Hauptsächlich gibt ihr Hagen (10a) die Signatur; er ist der Handelnde und hat dafür zu sorgen, daß die stark niedergedrückte Stimmung Gunthers (10b) Siegfried nicht zum Bewußtsein kommt. Harmlos berichtet der Held von der Todesprophezeiung der Rheintöchter, die Gunther zusammenschrecken läßt. Drohend melden sich Unheils-Sekunde, Rachebund- (27) und Sühnemotiv (16). Allein auch diesen Eindruck weiß Hagen durch die Aufforderung an Siegfried zu verwischen: Er möge ein Lied aus alten Tagen spenden, um Gunther der grämlichen Laune zu entreißen. Die Benutzung der Logechromatik (2a) weist auf die tückische List, die der Aufforderung zugrunde liegt.

Siegfried ist gern bereit, dem Wunsche zu willfahren, ohne zu ahnen, welch' teuflischem Trug er damit zum Opfer fällt. Mimes eintöniges Schmiedemotiv und der Waldvogelgesang aus „Siegfried" stellen sich wie einladend zum Erinnerungsaustausch an die Spitze und leiten somit den wundervollsten Lebensbericht ein, den je ein Held, von den unerbittlichen Nornen vor die jähe Wendung seines Geschicks gestellt, als letztes Bekenntnis einer kühnen, sieghaften und naiven Menschenseele hinterließ. Mit der Schilderung der Kindertage beginnt er. Die Motive der Spezialkünste Mimes, des Sinnens und des Schmiedens, zeigen sich, zugleich mit ihnen die aus dem Schmiedemotiv gewonnene charakteristische Begleitfigur für den Gesang des Nibelungenzwerges („als zullendes Kind zog ich dich auf"). Wir vernehmen, wie Notungs unbezwinglicher Stahl (11^{b}) den Wurm in Neidhöhle (13^{a}) tödlich traf; das rauschende Waldweben verbunden mit dem Gezwitscher des Vogels zaubert die Pracht tiefster Waldeinsamkeit herbei, wie sie sich in Siegfrieds naturliebendem Herzen wiederspiegelt. Bis hierher reicht sein Erinnern; über die weitern Geschehnisse senkten des Trankes Zauber (12^{c}) dichtes Vergessen. Hagen träufelt heimlich das Gegengift in Siegfrieds Trunk, die Schleier lichten sich. Zum erstenmal wieder taucht in ihm das Gedenken an Brünnhildes hingebende Liebe (6^{b}, 6^{c}) auf. Erneutes Waldweben schildert den Wälsung auf dem Wege zum Brünnhildenfelsen; ein Vöglein führt ihn, er durchschreitet die Feuerzauber Loges (2^{b}), findet die schlummernde Wunschmaid (Freiamotiv [11^{a}], Schlummerweise [25^{b}]), die von seinem Kusse erweckt als die Seine die Welt begrüßt. —

Die Schicksalsfrage (1^{c}) erklingt trauervoll. Wenige Augenblicke später trifft den hehrsten Helden der tödliche Speerstoß im Rücken. Hagens Rache (27) und Alberichs Fluch (5^{a}) krönten das Werk der Vernichtungsarbeit. Noch einmal schreit das große Siegfriedthema (14) auf, als der

Todwunde die letzte Kraft zusammenrafft, um den feigen Mörder mit seinem Schilde zu zerschmettern. Umsonst! Zu tief die Wunde, zu sicher die Mordwaffe! Kraftlos bricht er jäh zusammen (Sextolenlauf), starr vor Entsetzen umsteht das Gefolge den am Boden liegenden, sterbenden Siegfried:



Dieses Entsetzen ergreift alle, selbst Gunther, dem angesichts der freimütig-offenen Art, in der Siegfried seines Lebens Gang schilderte, die Tatsache immer mehr zum Bewußtsein kommen muß, daß hier unschuldiges Blut vergossen ward und der Trug seine verhängnisvollen Fäden spann. Nur Hagen bleibt auf seinem starren, beugungslosen Standpunkte bestehen: Strafe für den Meineid!

Das Rachewerk der Nibelungen (17) hat seinen letzten Vernichtungsschlag geführt. Da von Siegfrieds Erinnerung der wahnvolle Trug wich, tauchen in der Vorstellung des Sterbenden noch einmal all die Seligkeiten auf, die ihm Brünnhildes Liebe schuf. Er begrüßt gleich ihr (s. „Siegfried" III, 3) die wiedergewonnene lichte Welt, stolz braust sein heroisches Motiv (14) dahin, er vernimmt den Liebesgruß der Trauten (9^a), die Wonnen ihrer Zuneigung (9^c) durchrieseln ihn; aber alles weist schon auf die abgeklärte, weihevolle Stimmung des Todes hin. Mit einem letzten Gruße an die, die ihm einst eine Welt war, haucht er zum schmerzvollen Aufseufzen der Schicksalsfrage (1^c) sein junges Leben aus.

Die stumme Erschütterung (29) über das Schicksal des letzten Wälsungensprosses, der, wie einst Vater und Mutter, schlimmem Liebesleid erlag, leitet den ergreifenden Trauermarsch ein, den tragischesten Epilog, mit dem je ein Dichter von dem ihm lieb gewordenen Helden seiner Tragödie schied. Von der starren Trauer der Gegenwart (29) greift die tönende Schilderung zurück auf die großen Höhepunkte dieses eben verloschenen Lebens. Das Heroenthema der Wälsungen (8^b), das Motiv des ermatteten Siegmund und seiner Liebe zu Sieglinde (9^b) erläutert die Vorgeschichte des Ausgangs. Im schimmernden Triumph bricht die Schwertfanfare (11^b) hindurch. Die Taten dieses Heroen werden unvergänglich von Geschlecht zu Geschlecht fortleben, nicht der Trauer, dem siegreichsten Helden vielmehr mag sich unser Blick zuwenden! So wird das Motiv 29 hier zum Ausdruck brausenden Jubels umgestaltet. Das Siegfriedthema (14) und das aus dem Hornrufe gebildete Motiv Siegfrieds als Gatte Brünnhildes (6^a) schälen sich dann als Kern des Gedankens heraus, der die Tragödie durchzieht: Der Wälsung als Erwecker und Genoß der Lieblingswunschmaid Wotans, geleitet von der hingebenden Liebe Brünnhildes (6^b). Und doch hat die Umgebung zuviel Anrecht auf die Trauer um den Heimgegangenen; spätere Geschlechter werden ihn erst, frei von den Schatten seines trugvollen Unterganges im reinen Lichte schauen. So wendet sich der Tondichter wieder der düsteren Resignation und Klage zu, um, wie er mit ihr begann, wieder zu ihr zurückzukehren.

Dritte Szene: Das aufschreiende Rheingoldmotiv (4^b) und der Herrscherruf Alberichs (s. „Rheingold" II) leiten zur düstersten Szene des Grauens über. Der Ring ist frei, der Nibelungen Rache vollbracht, Nibelheim und Walhall werden bald vor Alberichs Herrschergewalt erzittern. Siegfrieds Hornruf (4^d) in Moll schreitet als schlimmer Vorbote voraus. Gutrune sucht vergeblich Brünnhilde (6^b); ein banges Ahnen durchzieht ihr Herz (1^c). Die Unheilssekunde

mit dem Rachebundmotiv (27) führt den zynischen Spötter Hagen ein: „Jagdbeute bringen wir heim!“ Sie bringen Gutrune den toten Gemahl. Hagens Lüge vom wilden Eber, dessen Beute Siegfried ward, begegnet Gutrune mit der schrecklichen Gewißheit: „Wehe! Sie haben Siegfried erschlagen!“ Gunther bestätigt es (16) und bezeichnet Hagen als den Mörder. Der stellt trotzig seinen Schwur (26) und seine Mordgier (22) dem namenlosen Schmerze der bitter Betroffenen, auch Gunthers tiefer Erschütterung, entgegen; als Beute verlangt er Siegfrieds Ring (4^a mit 17). Die Verweigerung zieht den Kampf des Gibichung mit dem Nibelungensohne nach sich, in dem Gunther (Alberichs Fluch [5^a] erfüllt sich von neuem!) fällt. Das Gold (4^a) ward auch ihm zum Verderben. Als indessen Hagen von der Hand Siegfrieds den Reif streifen will, erhebt der Tote drohend die Rechte; die Schwertfanfare (11^b) weist den Nibelung von dem dreisten Raube zurück.

Die Nebel der Götterdämmerung (1^a) steigen langsam empor, die Lichtalben stehen an der Wende ihres Geschicks (1^c). Zur Rache für Siegfrieds Fall schreitet sein Weib: Brünnhilde, nicht Gutrune, die mit ihrem Motiv (10^c) den schwachen Versuch macht, die eintretende Walküre zu verscheuchen. Da erst gewahrt Gunthers Schwester die schmähliche Täuschung, der sie zum Opfer fiel: Brünnhilde war's, deren Liebe der Zaubertrank (12^c) vergessen machen sollte! So wendet sich Gutrune von Siegfrieds Leiche ab der des Bruders zu, um in trauerndem Verzicht die gewähren zu lassen, die das erste und höchste Anrecht auf den Geliebten besitzt.

Brünnhilde fühlt die ungebändigten Kräfte der Walküre (7) in sich, die sie trotzig der Scheinmacht der Götter entgegenstellt. Die züngelnde Lohe (2^b) soll den edlen Leib des hehrsten Helden (14) verzehren. Mit ihrem Liebesgruße (9^c) leitet sie die Rechtfertigung (25^a) des Reinsten ein, der sie verriet, des treusten Freundes, der von seinem

Weibe durch das Schwert (10c) sich schied. Mögen nun die Hüter der Eide (3a Walhallmotiv) sich durch dieses blühende Leid rühren lassen! Mögen die Raben mit bang ersehnter Botschaft zu Wotan zurückkehren, ihm ewige Ruhe zu verheißen! Hier vereinigen sich Alberichs Fluch (5a) als causa movens all' des Elends mit dem Walhall- (3a) und Götternotmotive (20a). — Die Übernahme des furchtbaren Ringes aus der Hand des Toten und der Entschluß seiner Rückgabe an die Töchter des Rheines greift natürlich neben den Rheintöchter- und Rheingoldweisen zu 4a. Die zündende Fackel, die den Scheiterhaufen entfacht (Logemotiv 2a), entflammt zugleich Walhalls prangenden Bau; der Götter Ende dämmert herauf (1a). —

Im fortissimo erhebt sich das Walhallmotiv (3a), bald durch 4a und die flimmernde Logechromatik abgelöst. Die emporzüngelnden Flammen finden die Walküre (7) bereit, für Siegfried (14) den Sühnetod der Liebe zu sterben. Und weil Walhalls Ende mit dem ihrigen verknüpft ist, bildet sich aus dem Motiv 3a auch die Weise der Liebessühne heraus, die zugleich eine Welterlösung durch selbstaufopfernde Liebe vom Fluche der Sünde und des Goldes ist. — „Heiajaho, Grane!" ruht auf 19a, als Walküre (7) sprengt Brünnhilde in die lohende Glut, die prasselnd über ihr zusammenschlägt (2a, 2b). — Abgesehen von dem Tode Hagens, der ebenso an seiner wie an seines Vaters tragischer Schuld zugrunde geht und denen zum Opfer fällt, die der erste Raub des Rheingold in so schwere Kümmernis versetzte (Rheingold- und Rheintöchtermotive), beherrschen den Schluß die Motive Walhalls (3a mit der aus ihm gewonnenen Liebessühneweise), Siegfrieds des Wälsungensprosses (14) und der Götterdämmerung (1a), die sich mit Loges züngelndem Zauber vereinen. — Der Sühnetod Brünnhildes erscheint so trotz des Unterganges der Götter nicht als das Nachewerk getäuschter Liebe; er hebt sich vielmehr weit über alle persönlichen Interessen hinaus in den Bereich des Unpersönlichen. Durch die

Preisgabe des Lebens erlöst Brünnhilde die Welt von dem durch den Menschen über sie gekommenen Fluche. Und da die Lichtalben ebenfalls mit jenem Fluche behaftet sind, ist ihr Mituntergang zweifellos. Man soll nicht unvorsichtig Parallelen ziehen zwischen künstlerischen und religiösen Dingen; allein die Erlösungstat Brünnhildes durch Selbstaufopferung weist in der Tat auf Seitenstücke speziell in der Geschichte des Christentums hin, die man unwillkürlich zum Vergleiche heranziehen wird. Das Heil ruht in der Lossagung von dem Egoismus der Welt, von dem sinnlichen Verlangen; es wird gekrönt durch eine Liebe, die, durchaus über die Schranken des irdischen Liebesbegriffs hinaus erweitert, sich als Mittlerin zwischen dem Menschen und der waltenden Macht des Schicksals darbietet und für die erwirkte Versöhnung willig den Tod auf sich nimmt.

---

4. Sagenquellen, Motivenreichtum und Zaubertrank im „Nibelungenring".

Daß Wagners „Ring des Nibelungen" stofflich nicht aus dem Nibelungen-Epos allein schöpft, wird selbst dem oberflächlichen Kenner der Dichtung kaum entgangen sein. Das Material der mittelhochdeutschen Poesie tritt stark zurück hinter den Quellen, die dem Schaffenden beide Edden und die Völsungasaga boten. Hier finden sich in der Tat die meisten Berührungspunkte. So berichtet die jüngere Edda vom Bau Walhalls, daß die Götter, um eine Burg ihr eigen nennen zu können, auf Lokis Rat einen Pakt mit einem der Riesen schlossen, der den Bau nur unter Zuhilfenahme seines Pferdes innerhalb einer bestimmten Frist bewältigen und dafür als Lohn Freia samt Sonne und Mond erhalten solle. Nie-

mand glaubte, daß es dem Riesen möglich sein würde, die Vertragsbedingungen zu erfüllen. Aber bald war der Bau fertig bis auf das Burggehege, und noch verblieben dem Erbauer drei Tage. Da fand Lokis List Rat. Er verwandelte sich in eine Stute und lockte den steintragenden Hengst des Riesen von der Arbeit fort, so daß die rechtzeitige Fertigstellung des Baues vereitelt ward. — Der Raub des Nibelungenhorts durch Wotan findet in beiden Edden, wie auch in der Völsungasaga ein Gegenstück: Dort töten Odin, Loki und Haenir auf ihren Wanderungen einen Otter und kehren dann mit dem erbeuteten Fell bei Reidmar, dem Vater Oters, Regins und Fafners ein, wo sich herausstellt, daß sie Reidmars Sohn Oter absichtslos ums Leben brachten. Ihre dem Vater verfallenen Häupter vermögen sie nur durch das Versprechen zu lösen, das Fell mit Gold zu überdecken. Einen Schatz von solcher Größe besitzt nun der Zwerg Andvari, der als Hecht im Wasserfalle lebt und den Loki mit dem Netze fängt. Andvari muß sich durch Draufgabe seiner Schätze, auch eines kostbaren Ringes, freikaufen. Den Ring belegt der Zwerg mit einem Fluche, der seinen Besitzer dem Tode verfallen läßt. Bei der Auszahlung des Goldes an Reidmar ereignet sich dasselbe wie beim Loskauf Freias von den Riesen: Odin muß, um eine freie Stelle des Otterfells zu decken, auch den Ring dazugeben, dessen Fluch sofort zu wirken beginnt: Fafner erschlägt seinen Vater Reidmar und bewacht, in einen Lindwurm verwandelt, auf Gnitaheide den Schatz. Sein Bruder Regin, wie Mime ein weiser Schmied, trat in die Dienste des Königs Hjalpreks von Dänemark und ward Erzieher Sigurds (Siegfrieds). — Alte nordische Sagen und Lieder berichten dann weiter von der Walküre, die Odins Gebot trotzte und in der Schlacht dem jungen Agnar gegen den alten König den Sieg verlieh. Hatte ihr im Schlafe doch einst Agnar das Schwanenhemd entwendet, so daß sie ihm beständigen Sieg geloben mußte, um es zurückzuerhalten. Zur Strafe für ihren Ungehorsam versenkte Odin

die Walküre durch einen Stich mit dem Schlafdorn auf dem Gipfel des Hindarfjalls (Hinterberges) am Rhein in Schlummer und schützte die Wehrlose durch Entzündung einer riesigen Feuersbrunst um ihr Lager. — Weit ausführlicher beschäftigt sich die nordische Völsungensaga mit dem Stoffe der „Walküre". Völsungs (Wälses) Kinder waren Siegmund und die Zwillingsschwester Signy (Sieglinde). Signy ward vom Vater gegen ihres Herzens Neigung mit dem Gautenkönig Siggeir (Hunding) vermählt. Bei der Hochzeit, die in Völsungs Hause stattfand, trat ein einäugiger, fremder Mann plötzlich unter die Gäste. In den Stamm des riesigen Apfelbaums, der die Halle stützte und mit seiner Krone über deren Dach sich breitete, stieß er ein Schwert, das dem bestimmt sei, der die Kraft besäße, es herauszuziehen. Viele machten den vergeblichen Versuch, doch nur Siegmund gelang es, den Stahl (Notung) zu erringen. Siggeir wollte das Schwert Siegmund abkaufen, was dieser indessen höhnisch zurückwies, so daß zwischen Siggeir und den Völsungen Feindschaft erwuchs. Durch Verrat überfiel Siggeir den ahnungslosen Völsung; der Alte fiel, die andern, darunter auch Siegmund, gerieten in Siggeirs Gefangenschaft, der sie gefesselt in den wilden Wald jagte. Während einer jeden Nacht stellte sich dort ein alter Elchhirsch ein, der einen der Gefangenen totbiß und auffraß, bis nur noch Siegmund übrig war. Ihn rettete seine Schwester Signy durch List, indem sie von einem Boten Siegmunds Gesicht mit Honig bestreichen und ihm ein Stück Honig in den Mund stecken ließ. Der Elch kam wieder, leckte Siegmunds Gesicht und steckte auch die Zunge in seinen Mund, die Siegmund abbiß, so daß das Tier, das niemand anders als die verwandelte Mutter Siggeirs, eine böse Hexe, war, sterben mußte. Siegmund lebte nun im Walde. Seine Schwester Signy liebte ihn so sehr, daß sie mit einer Zauberin ihre Gestalt tauschte, um Siegmund besuchen zu können. Während jene bei Siggeir weilte, teilte Signy das Lager des Bruders und gebar ihm einen starken

Knaben, Sinfjötli geheißen, den Siegmund durch sein Räuberleben abhärtete. Als Sinfjötli erwachsen war, führte ihn der Vater zu Siggeir, um Rache an ihm zu nehmen; doch Siggeir siegte, Siegmund und Sinfjötli wurden zur Strafe lebendig begraben. Nun hatte Signy das Schwert Siegmunds den beiden heimlich mit ins Grab gegeben, so daß sie sich befreien konnten. Sie steckten Siggeirs Haus in Brand und Signy kam mit ihrem Gatten in den Flammen um. Sie sah ihre Rache befriedigt und wollte nicht länger leben. Siegmund kehrte in sein früheres Reich zurück, wo er mit Borghild den Helgi, Hundingsbani genannt, zeugte und später die Tochter des Königs Eylimi, Hjördis, heiratete. Nun hatte um Hjördis Hand auch Lyngvi, ein Sohn Hundings, angehalten und war abgewiesen worden. In der Heirat mit Siegmund erblickte jener eine Ehrenkränkung und überfiel Siegmund und den König Eylimi. In der sich entspinnenden Schlacht zeigte sich Siegmund mit seinem Schwerte als Held. Hunderte mähte er nieder, bis an die Schultern stand er im Blut, er selbst schien unverletzlich zu sein. Da trat ihm auf dem Schlachtfelde ein einäugiger Mann mit breitem Hut und lang herabwallendem Mantel entgegen. An seinem Speer zerschellte das Wunderschwert, Siegmund und Eylimi fielen. Vor dem Kampfe war Hjördis, die Gattin Siegmunds, mit einer Dienerin und vielen Schätzen im Walde verborgen worden. Nach Beendigung der Schlacht ging Hjördis selbst auf die Walstatt und fand hier unter den Getöteten und Verwundeten ihren sterbenden Gatten. Dieser vertraute ihr an, daß sie von ihm einen Sohn unter dem Herzen trage, der dazu bestimmt sei, der hehrste Held der Welt zu werden. Sie möge für ihn die Stücken des zerbrochenen Schwertes aufheben, das dieser wieder schmieden würde. „Gram" solle der neue Stahl heißen, mit dem der Sohn unvergängliche Taten zu verrichten bestimmt sei. Als der neue Tag heraufdämmerte, verschied Siegmund. Hjördes folgte später dem Sohne des Königs Hjalprek von Dänemark, Alf, und hei-

ratete ihn, nachdem sie Sigurd (Siegfried) geboren hatte, der den Beinamen Fafnisbani empfing. Sigurd ward am Hofe Alfs erzogen und wuchs zu einem reckenhaften Jünglinge heran. Die Schwerter, die ihm heimische Kunst schmiedete, zerbrach er wie müßigen Tand, bis er endlich von der Mutter die Stücke des zersprungenen Schwertes seines Vaters erhielt, die ihm, neu geschweißt, die ersehnte Waffe liefern. — Auch Wotan-Wanderer, wie er uns in „Siegfried" entgegentritt, kennt die nordische Sage. Odin greift nach den Überlieferungen der Völsungensage zu verschiedenen Malen in Sigurds Leben ein, indem er dem jungen Recken in einem grünen Mantel und mit geflochtenen Schuhen, einen langen Speer in der nervigen Faust, entgegentritt, zuletzt auf Gnitaheide, wo sich Sigurd zum Kampfe mit Fafner, dem Lindwurm, rüstet. Er rät ihm dort unter andern, mehrere Gruben zu graben, um das Blut des Wurms in sie ablaufen zu lassen. — Die Sage kennt auch den Waldvogel, der Sigurd über die schlimmen Ränke Regins (Mimes) aufklärt. — Im Nibelungenliede tritt die Katastrophe („Götterdämmerung") durch Entdeckung des Betrugs erst später ein. Freilich weiß auch das Nibelungenlied nichts von der Liebe Siegfrieds und Brünnhildes, außerdem lebt Siegfried mit Kriemhild fern von Gunther und Brünnhilde in Xanten; erst viele Jahre nach der Vermählung kommt bei einem Zusammentreffen beider Paare der wahre Hergang ans Tageslicht. — Die nordische Sage läßt die Ehepaare längere Zeit hindurch auf derselben Burg leben. Währenddem ist es Sigurd zum Bewußtsein gekommen, daß er, selbst Opfer eines Betruges, auch die betrog, die ihm die Teuerste war und der er sich unter vielen Treu-Eiden hingab, Brünnhilde. Nach einem Streite mit Gutrune entdeckt Brünnhilde den Ring und damit auch die Tatsachen. Sigurd sagt ihr: „Ich liebe dich mehr als mich selbst, obschon ich dem Betruge erlegen bin und das nun nicht mehr ändern kann. Denn so oft ich zu mir kam, betrübte es mich, daß

du nicht mein Weib warst; doch bezwang ich mich, soweit ich konnte, wenn ich in der Königshalle war, und war damit zufrieden, daß wir doch wenigstens alle beisammen waren!"

Die Berührungspunkte sind zahllos, die Kombinationen, wie sie dichterische Freiheit und dramatische Zusammenfassung bedingten, die mannigfaltigsten; sie hier auch nur in ihren hauptsächlichsten Momenten zu erschöpfen, ist unmöglich. Wagner hatte die Überlegenheit der Phantasie und Gestaltungskraft in der nordischen Volkssage gegenüber der deutschen längst erkannt, bevor er an die eigentliche Arbeit seines „Nibelungenringes" ging. Bereits als Kapellmeister in Dresden sagte er einmal zu Niels W. Gade, dem nordischen Tonmeister: „Ich muß eure Sagen benutzen; die sind weit tiefer als unsre." Er ist diesem Grundsatze treu geblieben. Einzelheiten über den Einfluß des überlieferten Stoffs auf den Meister und seine formende Hand bleiben naturgemäß der Spezialforschung vorbehalten. —

Der musikalische Reichtum des „Nibelungenringes" ist schier unerschöpflich, sein Material quillt so üppig, daß hier zur Orientierung ein gewisser Plan der Einteilung dringend notwendig erscheint, will man einen Überblick gewinnen und durch ihn in die architektonischen Schönheiten des viergliederigen Monumentalbaus eindringen. Zu diesem Zwecke wird es sich empfehlen, die musikalischen Motive nach ihrer Zugehörigkeit und Bestimmung in einzelne Gruppen zu sondern; die Gruppen selbst ergeben sich aus der dramatischen Anlage des Ganzen. Bei diesem Verfahren erhält man etwa folgendes Bild:

1. Motive der Lichtalben (Götter),
2. Motive der Schwarzalben (Nibelungen),
3. Motive der Wälsungen,
4. Motive Brünnhildes und der Walküren.
5. Motive der Rheintöchter,
6. Rheingoldmotive,

7. Motive der Riesen,
8. Motive der Gibichungen,
9. Naturmotive,
10. Verschiedene Motive.

1. Motive der Lichtalben (Götter): Wotan- oder Walhallmotiv, Speer- oder Vertragsmotiv, Wotans Unmut, Motiv Wotans als Wanderer, Heervaters Lachen, Göttermachtmotiv, Götternotmotiv, Welterbschaftsmotiv, Frickas Unmut, Freiamotiv, Frohs Schutzmotiv, Donners Ruf, Regenbogen- und Gewitterzaubermotiv, Logemotiv, Loges Spott, Feuerzauber, Erda-, Nornen- und Götterdämmerungsmotiv, Dämmermotiv, Motiv ewiger Jugend und der Liebesfesselung.

2. Motive der Schwarzalben (Nibelungen): Alberichs Klettermotiv, sein Frohnmotiv, Alberichs Liebesentsagung, sein Zorn- und Drohmotiv, sein Herrscherruf, sein Fluchmotiv, das Motiv der Rachearbeit der Nibelungen, Tarnhelmzauber, Krötenmotiv, Schmiedemotiv, das Motiv des aufsteigenden Nibelungenhortes, der Nibelungensegen, Motiv des Sinnens bei Mime, Mimes knechtisches Kriechen, die Gruselfigur, Mimes Tücke, sein Beutelustmotiv, Hagens Motiv, Hagen der Nibelungensohn, als Schmeichler, als Listiger, Hagens Zaubertrank, seine Mordgier, das Motiv des Rachebundes.

3. Motive der Wälsungen: Motiv des ermatteten Siegmund, Mitleid-, Liebesmotiv, das Liebesleid- und das Heroenmotiv der Wälsungen, der Notruf Siegmunds, das Schwertmotiv, Siegesjubel, Liebeslied: „Winterstürme wichen dem Wonnemond", Verfolgungsfiguren, Motiv Siegfrieds des Wälsungensprosses, Siegfrieds Hornruf, Motiv seelischer Erregung bei Siegfried, Siegfrieds Liebe zur Natur, Siegfrieds Wanderlieder, Siegfrieds Schwertlied, Siegfrieds Schmiedemotiv, sein brünstiges Liebessehnen, Siegfried als Hort der Welt, das starre Entsetzen über den jähen Tod Siegfrieds.

4. Motive Brünnhildes und der Walküren: Walkürenmotiv, der Schlachtruf Brünnhildes, ihr Todverkündigungsmotiv, das Walkürenrittmotiv, die Rechtfertigungsweise Brünnhildes, ihr Schlummermotiv, das Motiv ihrer dankbaren Rührung, die Zauberschlummer-Harmonien, Weltbegrüßung, Liebesgruß, Liebesseligkeit Brünnhildes, Motiv seelischen Friedens und der Liebeshingabe-Entschluß, Brünnhilde als Menschenweib, das Motiv ihrer heldenhaften Liebe, das Schwur- und das Liebessühnemotiv.

5. Motive der Rheintöchter: Rheintöchtermotiv, Kosemotiv, ihr ironisches Motiv, ihr Jauchzen, der Ausdruck ihrer Wonne in glitzernder Flut, das Motiv ihrer Klage, Nixenspott.

6. Rheingoldmotive: Das Rheingoldflimmern, die Rheingoldfanfare, das Rheingoldmotiv, das Ringmotiv.

7. Motive der Riesen: Riesenmotiv, das Motiv des Riesenwurms und das Motiv Fafners als Riesenwurm.

8. Motive der Gibichungen: Gunthermotiv, das Motiv der Gastfreundschaft, Motiv Gutrunes, Sühnemotiv, der Hochzeitsruf und der Hochzeitschor.

9. Naturmotive: Motive des Urzustandes, des Werdens und Erstehens, der Wellenbewegung, des Unwetters, Frühlingssäuseln, Waldweben, Waldvogelmotive, Sonnenaufgang.

10. Verschiedene Motive: Das Motiv der Flucht und das Motiv Hundings.

Mit der vorstehenden Aufzeichnung soll der musikalisch-thematische Gehalt der „Nibelungen" keineswegs erschöpft sein; wohl aber bietet sie eine genügende Handhabe für den Laien und Musiker, die er seinem Wissensbedürfnisse dienstbar machen kann. Auch hier, wo schöngeistige Fragen Erwägung finden, zeigt es sich, daß man jener Ästhetik, der Beurteilung des Schönen und Erhabenen, nur auf dem Wege der Technik beizukommen vermag; sie bildet den Schlüssel

für das tiefere Eindringen und wird, so prosaisch sie sich vielleicht auf den ersten Blick hin anläßt, der Beachtung dringend zu empfehlen sein.

Jedem, der mit einiger Aufmerksamkeit dem Inhalte der vier Nibelungen-Dramen gefolgt ist, muß sich mit sinnfälliger Deutlichkeit der letzte Wendepunkt der großen Tragödie in der „Götterdämmerung" als auf schwachen Füßen stehend erwiesen haben. Die Schwäche, über die alle Kommentare trotz schöner Worte nicht hinwegkommen, ruht in dem Zaubertranke, den Hagen durch Gutrune Siegfried darreichen läßt und der den unverdorbenen, siegreichen Helden zum willenlosen Werkzeuge der Nibelungenrache macht: Siegfried vergißt Brünnhilde und seine Eide, erglüht in Liebe für Gutrune, leistet auf die Speerspitze den verhängnisvollen Falscheid — ein deus ex machina, der sich im Rahmen des gewaltigen Baues sonderbar genug ausnimmt. In „Tristan und Isolde" kann man den Liebestrank dramatisch wie auch rein menschlich rechtfertigen; hier in der „Götterdämmerung" berührt uns die entscheidende Wendung zur tragischen Katastrophe für die Lichtalben, Schwarzalben, Wälsungen, Gibichungen und für Brünnhilde an sich wie in ihren weitgehenden Konsequenzen in hohem Maße befremdlich. Siegfried, dieser göttlich-starke, liebenswerte Naturmensch, der allein imstande ist, das Gold vom Fluche zu lösen, der Notung schmiedet, Fafner tötet, den Hort erringt, Mimes Tücke entschleiert und bestraft, Wotans Speer zerschlägt, durch Loges Waberlohe furchtlos zum Gipfel des Felsberges schreitet, um Brünnhilden, das freislichste Weib, sich selbst zum Leben zu erwecken, fällt einer recht durchsichtigen Intrige zum Opfer und besiegelt damit den allgemeinen Untergang aller an der Handlung Beteiligten von Walhall bis Nibelheim, an einer außerhalb seiner Person sich vorbereitenden, ihn zur Marionette machenden Schuld stirbt er als charakterloser Meineidiger, wenn auch wahnbetört und unsres Mitleids sicher. Allein jenes Mitleid ist in nichts identisch mit jenem tiefen Mitgefühl, das uns der

Held vordem leuchtend und lachend durch seine Taten und seine Gesinnung abgezwungen hat, es steht wesentlich tiefer, etwa auf der Stufe jener Empfindung, die wir als Menschen für alle haben, welche schmähliche Täuschung und widrige Lebensintrige in den Tod trieb. Selbst die Gewohnheit des nun einmal Vorhandenen wird an diesem Eindrucke nicht zu rütteln vermögen; und wenn Wolzogen den Zaubertrank als Symbol der feindseligen Intrige bezeichnet, welcher der unberatene Naive bei seiner Berührung mit der schnöden Welt zum Opfer fällt, so ist wohl dem ersten Gleichnis ein zweites zugefügt, das indessen an der dramatischen Wirkung der Anlage nichts zu ändern vermag. Gjellerup ist in seinem bereits zitierten Werke über den „Nibelungenring" Wagners der gleichen Ansicht: „Namentlich der Zaubertrank", so schreibt er, „und seine plötzliche Wirkung vor unsern Augen ist hier der schwache Punkt . . . Man muß sich darüber wundern, daß in der ‚Götterdämmerung' (im Gegensatz zu ‚Tristan') nichts getan ist, um dem Zaubertranke — hier wesentlich Vergessenheitstrank — einen ideellen Gehalt zu geben. Nicht allein, daß er nicht, wie im ‚Tristan', als durchsichtige, sinnliche Form eines ideellen Inhalts erklärt wird, er fällt nicht einmal wie ein übernatürlicher Funken in eine Menge natürlichen Brennstoffes; er ist ein Zauberwort, das eine Welt vernichtet und eine andre aus nichts schafft. Es kann nicht anders sein, als daß der Zuhörer einem solchen Phänomen auf der Bühne gegenüber kalt und unbewegt bleiben muß. Freilich, ist man einmal darauf eingegangen und zu dem folgenden Auftritt gekommen, wo Siegfried in Gunthers Gestalt zu der treuen Brünnhilde als der fremde, unwiderstehliche Freier kommt, so muß man gestehen, daß dieser an vernichtendem, tragischem Entsetzen und unheimlicher Schönheit seinesgleichen in der gesamten dramatischen Weltliteratur sucht. — Gewiß hat Wagner den Vergessenheitstrank Kriemhilds aus der Sage abgeleitet, aber dort ist seine Wirkung keineswegs so wunderbar und über alle Naturbedingungen

erhaben gedacht, wie hier. Die Sage läßt ihn nämlich geraume Zeit an Gjukis Hof verweilen, ehe ihm Kriemhild den Trank reicht, und erst nach fünf Halbjahren ist von seiner Vermählung mit Gutrune die Rede. Die Forderung des Dramatikers nach Konzentrierung und Zeitverkürzung ist hier, wie so oft, der poetischen Wahrheit in den Weg getreten ..." Damit wird auf das Mißverhältnis zwischen psychologisch unmotivierter Wandlung und Architektonik des ganzen Baues deutlich hingewiesen.

Heinrich Porges, der feinfühlige Analytiker Wagners, beansprucht in seiner trefflichen Studie: „Das Bühnenfestspiel in Bayreuth" für den Zauber- und Vergessenheitstrank durchaus symbolische Auffassung, indem er schreibt: „Mit dem Eintreten Siegfrieds am Hofe Gunthers verlassen wir die Welt der Götter und das Reich der freien Natur, und die für den Bestand der menschlichen Gesellschaft notwendigen Gesetze der Sitte erhalten nun eine maßgebende Bedeutung. Für Siegfried wird aber die Berührung mit den ihm neuen Elementen sofort verhängnisvoll. Vor der Macht der ihn erfassenden Eindrücke schwindet ihm jede Erinnerung an sein früheres, überweltliches Dasein, und die individuelle Seite seines Charakters, die vorher durch die Universalität seines idealen Wesens wie verdeckt gewesen war, tritt jetzt mit besonderer Intensität in den Vordergrund. Und die für seine Natur wesentliche Eigentümlichkeit: jeden neuen Eindruck mit aller Lebhaftigkeit zu empfinden und mit aller Energie darauf zu reagieren, wird zugleich zur Ursache seines schließlich erfolgenden, tragischen Unterganges. Hieraus wird es erklärlich, daß Siegfried in dem Momente, wo ihm in Gutrune aller Zauber einer schüchtern-verschämten, mädchenhaften Anmut nahetritt, jede Erinnerung an die erhabene Heldenfrau schwindet, deren Wesen eigentlich mit dem seinen vollkommen identisch ist, so daß sie als Weib dasselbe Ideal repräsentiert, wie er als Mann." — Das würde ungefähr auf die Behand-

lung der Frage im Sinne Wolzogens hinauslaufen. Porges fühlt indessen das Unsichere des von ihm verteidigten Standpunktes und fügt hinzu: „Ich will hiermit nur die psychologische Seite des in dem Vergessenheitstranke symbolisierten Vorgangs berührt haben, und weiß wohl, daß damit das ganze Problem noch nicht erschöpft ist."

Bei einer Symbolik im angedeuteten Sinne ist nur das eine vergessen: In dem Augenblicke, wo der starke, echte Mensch in so merkwürdiger und plumper Weise der äußerlichsten Einwirkung unterliegt, wo er eine Charakterschwäche an den Tag legt, die zur Stärke seines Heldentums in grellstem Widerspruche steht, verliert er viel, wo nicht alles Interesse, weil er eben sich selbst untreu wird. Es fehlt ihm die Konsequenz des Charakters. Das hatte auch der Dichter kaum in seinem Plane. Wagners Gutrune ist nicht jener Inbegriff einer „schüchtern-verschämten, mädchenhaften Anmut", sie muß entschieden weit zurücktreten vor der heroischen Natur Brünnhildes, namentlich für uns, die wir Gunthers Schwester als Mitwisserin der Pläne Hagens kennen, soweit sie die Gibichungen interessieren. Ein Naturkind, wie Siegfried, wird sich nun und nimmer, aus seiner Einsamkeit in die Welt tretend, mit deren ihm fremden Art der Lebensauffassung vertraut machen können; sie muß ihn abstoßen, ihm lächerlich erscheinen im Vergleich mit seiner hehren Natureinsamkeit, sofern er sich unbeeinflußt sieht. Zur Erzielung jenes Einflusses war der Zaubertrank gewählt, der allerdings das Gegenteil der dramatischen Absicht erreicht und Siegfried zum willenlosen Spielzeug, zur Marionette, macht. Gleichwohl ist er in dieser Willenlosigkeit willkommener, denn als meineidiger Charakterloser, der bewußt jene Wandlung in sich vollzieht und zwei Frauen betrügt, den Blutsbruder bloßstellt, schließlich sogar auf des Speeres Spitze den falschen Eid schwört. Abgesehen davon, daß wir bei solcher Lage der Dinge jeden tieferen Interesses für Siegfried uns begeben müßten,

würde sich der Held auch jenes „χρηστός“, der Fähigkeit zur Realisierung einer wesentlichen Idee, entäußern, wie sie Aristoteles für den tragischen Charakter als notwendige Bedingung voraussetzt. — Man mag also von einer Symbolik des Zaubertranks in diesem oder jenem Sinne absehen und mit den Tatsachen als solchen rechnen, die dann als Produkt der vorwärts schreitenden Rachearbeit der Nibelungen zu gelten hätten, in deren Netze auch der reine Held verwickelt wird, um schließlich zu fallen.

Ende.

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. 9. Bd.

Richard Wagners
Parsifal

Ein Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen

Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert,
mit zahlreichen Notenbeispielen von

Max Chop

Zweite Auflage

Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig

Alle Rechte vorbehalten

Druck von Philipp Reclam jun. Leipzig
Printed in Germany

1. Die Vorgeschichte des Werks.

Die Anregung zu „Parsifal“ fällt, wie bereits in den Erläuterungen zu „Lohengrin“*) erwähnt, in die frühe Zeit Wagnerschen Schaffens. Der Pariser Aufenthalt nach der Rückkehr von Meudon zu Ende des Oktobers 1841 vermittelte die Bekanntschaft des jungen Tondichters, der damals noch vor den Erstaufführungen seines „Rienzi“ und „Fliegenden Holländer“ stand, mit jener Fülle dramatisch verwertbaren Materials, wie es ihm die alte deutsche Volkssage bot. In die Zeit dieses Studiums greifen die Wurzeln zu „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ zurück. Der Aufenthalt Wagners in Marienbad (Juli 1845) als Dresdener Hofkapellmeister führte zur Fortsetzung des Studiums und ließ die Idee zu den „Meistersingern von Nürnberg“, den „Nibelungen“ und „Parsifal“ erstehen. So ruhen die Keime der ganzen Lebensarbeit Richard Wagners mit Ausnahme des „Tristan“-Gedankens in einer Zeit, da der Meister noch nicht fünfunddreißig Jahre alt war. — Aus dem Jahre 1848 ist uns dann der Entwurf zu einem Drama: „Jesus von Nazareth“ bekannt, in dem sich die Parsifal-Episode zum erstenmal widerspiegeln sollte. Maria Wille, die Gattin des Hamburger Schriftstellers, der in seinem Heimatlande, der Schweiz (in Mariafeld), lebte und in dessen Hause Wagner viel verkehrte, berichtet über „Jesus von Nazareth“ in ihren in der „Deutschen Rundschau“ (Mai-Juni 1887) veröffentlichten Mitteilungen, wie Wagner einst mit der ihm eignen, feurigen Lebhaftigkeit den Freunden mitteilte, daß eine Dar-

*) Universal-Bibliothek Nr. 4750.

stellung der irdischen Liebe Magdalenas zum Propheten von Nazareth einen dankbaren Bühnenstoff abgeben würde. Frau Wille fühlte sich damals durch die Kühnheit der Idee in ihrem religiösen und menschlichen Zartgefühl derartig verletzt, daß sie den Meister „staunend ansah und das Zimmer verließ". Das war im Jahre 1852, dreißig Jahre vor der Vollendung der „Parsifal"-Partitur! Und „in dem letzten Geschenke seines Genius, im ‚Parsifal', dem ritterlichen Priester, und in der von der Gewalt böser Mächte freigewordenen Kundry findet sich dasjenige wieder, was er im Jahre 1852 schon in seinen Gedanken trug", fügte Frau Wille hinzu.

In seiner Wagnerbiographie erzählt H. T. Finck noch eine interessante, ihm von Anton Seidl, dem Freunde des Meisters, mitgeteilte Anekdote, die beweist, daß jener Zeit Bruchstücke der „Parsifal"-Musik entstammen: „Als Seidl Wagners Sekretär wurde, hörte er eines Tages den Meister hinreißende Töne spielen, die einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn hinterließen. Als er einige Jahre später die Skizzen für die praktische Verwendung ordnete und zusammenstellte, spielte Wagner ihm einzelne Teile vor. Wie man an die Blumenmädchen-Musik kam, rief Seidl aus: ‚Das kenne ich!' Wagner sprang erregt, beinahe zornig, auf und verlangte zu wissen, wo Seidl die Melodie gehört hatte. Er beruhigte sich erst, als ihm die Sache erklärt wurde, aber der Schreck saß ihm noch lange in den Gliedern, denn er fragte Seidl häufig: ‚Nun, haben Sie noch mehr bekannte Sachen in meiner Musik gefunden?'" — Unter dem 26. September 1865 teilte dann der Meister Frau Wille mit, daß die „Nibelungen" vollendet seien, „Parsifal" bereits entworfen wäre; indessen kam er zur Weiterarbeit an dem Werke erst nach der Zeit der ersten Bayreuther Festspiele (1876). Wie sein rastloser Geist nie imstande war, auf einer errungenen Lebensposition auch nur für kurze Zeit untätig und neue Kräfte sammelnd zu weilen, so blieb ihm jene Ruhelosigkeit des echten, vorwärtsstrebenden Genies auch

am Rande des Greisenalters treu und würde uns über „Parsifal“ hinaus noch mehr beschert haben, hätte nicht der Tod dem unerschöpflichen Künstlerleben ein jähes Ende bereitet.

Nach den Festspielen des Jahres 1876 zeigte sich die allgemeine Situation allerdings insofern nicht ermutigend, als dem außerordentlichen künstlerischen Erfolge ein recht niederdrückender finanzieller gegenüberstand: das Defizit von 150000 Mark. Das war sehr bitter und mußte des Meisters ganze Energie auf Vorbeugungsmaßregeln richten, die das großzügige Unternehmen der Festspiele in Zukunft vor ähnlichen bedrohlichen Schlägen bewahrten. Nach seiner Rückkehr aus Italien, wo er sich von Mitte September bis 20. Dezember 1876 von seiner aufreibenden Tätigkeit erholte, erließ er ein Rundschreiben, das die Bildung eines zweiten Patronatvereins bezweckte. Der Erfolg war wenig ermutigend. An seinen treuen Freund und Vorkämpfer Emil Heckel in Mannheim*) schrieb er recht verzweifelt unter dem 11. Februar 1877: „Lernt Deutschland und das deutsche Publikum kennen! Da ist alles, alles verloren! Was wir zustande gebracht, ist ein Wunder und wird es bleiben, solange jemand etwas davon weiß. Darüber hinaus geht es nun aber nicht mehr!“ — Auch sein Gesuch an den Deutschen Reichstag um einen Jahreszuschuß von 100000 Mark zur Erhaltung der Festspiele ward kurzerhand abgelehnt. Wagner war trotz aller Fehlschläge seines an trüben Erfahrungen reichen Lebens ein Idealist geblieben, der von der Meinung ausging, daß eine so nationale, deutsche Sache, wie die Bayreuther Festspiele, auch von der deutschen Nation und ihren Vertretern unterstützt werden müßte. Damit befand er sich jedoch in einem schlimmen Irrtum. Während

*) Wagner richtete an Emil Heckel über sechzig Briefe, meist über das Bayreuther Festspielunternehmen, die der Sohn des Empfängers, Karl Heckel, gelegentlich einer Arbeit über Bayreuth in Kürschners „Wagner-Jahrbuch“ im Jahre 1886 herausgab.

man in Deutschland für alles andere Geld in Hülle und Fülle übrig hat, zum Teil für Dinge, die mit dem nationalen Gedanken wenig oder nichts zu tun haben, stellte der Mangel an künstlerisch-gebildeten Parlamentariern die Sache der Musik von jeher hintan. Man ist darin sehr nüchtern: ein Nutzen, der sich nicht in vierstelligen Zahlen und darüber zu Papier bringen läßt, scheint zu den Utopien gerechnet zu werden und veranlaßt die beratenden Kommissionen oder das Plenum, mit geschäftsmäßig-gleichgültiger Ruhe über alle derartige Petitionen zur Tagesordnung überzugehen. „Da ist alles, alles verloren!" — genau wie der Meister an Heckel schrieb.

So zwangen ihn die schlimmen Verhältnisse, im Februar 1877 die für den Sommer desselben Jahres geplanten Festspiele aufzugeben. Zunächst verlangte der Fehlbetrag Deckung! Konzerte sollten veranstaltet und ihr Reingewinn dem Festspielfonds überwiesen werden. Darum leitete der Meister in der Zeit vom 7. bis 19. Mai in London sechs Musikaufführungen großen Stils, die bedeutenden künstlerischen und materiellen Erfolg aufwiesen. Das „Parsifal"-Manuskript hatte Wagner mit nach der Themsestadt genommen und las es dort am 17. Mai im Hause seines Freundes, des englischen Schriftstellers Edward Dannreuther, einem Kreise von Bekannten vor. Die letzte Feile an die Dichtung legte er während seines Emser Aufenthalts (4. Juni). Auf der Rückreise machte er dann am 8. Juli im Schloßhotel zu Heidelberg einen Freundeszirkel, dem auch Emil Heckel und der bekannte wagnerbegeisterte Kritiker Richard Pohl angehörten, mit dem „Parsifal"-Texte bekannt. Bei Gelegenheit der Delegiertenversammlung der Wagner-Vereine in Bayreuth nahm der Meister am 16. September 1877 noch einmal Gelegenheit, im „Wahnfried" die Dichtung den Gönnern und Freunden der gemeinsamen Sache vorzutragen. Wilhelm Tappert, der verstorbene Berliner Musikkritiker, einer der Teilnehmer an jener denkwürdigen Zusammen-

kunft, berichtet darüber in seiner Wagner-Biographie: „Andächtig lauschend saßen wir nachmittags im ‚Wahnfried'. Es war eine unvergeßliche Stunde, und sonderlich ein Moment hat sich meiner Erinnerung eingeprägt: Als der Meister bis zum dritten Akt gelangt war, gerade an der Stelle, wo der Sarg mit Titurels Leiche von den Rittern in den Saal getragen wird, neigte sich die Sonne zum Untergange; sie verschwand hinter den Bäumen des Hofgartens, zitternd glitten ihre letzten Strahlen über den Boden, wie grüßende Geister huschten sie herein und verklärten die Szene; um das energische Haupt des Meisters aber bildeten die Lichtwellen einen Glorienschein" ... Etwa zwei Monate später erschien das Textbuch zu „Parsifal" im Druck.

Der Anklang, den die „Parsifal"-Idee überall gefunden hatte, ließ die Vertonung verhältnismäßig schnell gedeihen. Am 20. April 1878 lag der erste, am 11. Oktober desselben Jahres der zweite Aufzug im Kompositionsentwurfe vor, denen dann am 25. April 1879 der dritte folgte. Einer zartsinnigen Aufmerksamkeit, die an die Erstaufführung des „Siegfried-Idyll" (am 25. Dezember 1870 im Triebschener Landhause) erinnert, mag hier gedacht werden: Der 25. Dezember war der Geburtstag Frau Cosimas; zu ihm bereitete der Meister seiner Lebensgefährtin im Jahre 1878 eine besondere, musikgeschichtlich denkwürdige Überraschung, über die C. F. Glasenapp, der einzige anwesende Freund des Hauses, berichtet: „Der gleiche bedeutungsvolle Tag, dem einst in Triebschen die Entstehung und erste Aufführung des lieblichen ‚Siegfried-Idylls' gegolten hatte, war diesmal von dem Meister zu einer unvergleichlichen, erhabenen Feier bestimmt: zu diesem hohen Familienfesttage hatte Wagner der treusten Genossin seines Lebens eine herrliche Überraschung bereitet. Er hatte durch die freundliche Bereitwilligkeit des Herzogs von Meiningen dessen Kapelle auf zwei Tage beurlaubt erhalten und führte nun mit dieser am frühen Morgen des 25. Dezember zwischen 7 und 8 Uhr in der Halle des ‚Wahn-

fried' das soeben instrumentierte Vorspiel von ‚Parsifal' als weihevollstes Ständchen auf. Der Eindruck der zum erstenmal hier in volles Leben tretenden, hehren Klänge war ein ganz unbeschreiblicher. Die gewaltige Posaunenstelle: ‚Der Glaube lebt!' — diese göttliche Heilsverkündigung auf die tiefe Menschheitsklage des Leidens im Beginne — war von erschütterndster Wirkung, und der wunderbare Übergang zum zweiten Teile, dem schmerzlichen Ringen nach Erlösung, dieser dumpfe Paukenwirbel, dem sich das dunkle Tremolo der Bässe um eine Terz tiefer anschließt, schien nach der Offenbarung der höchsten Himmelsmächte die tiefsten Gräber öffnen zu sollen" ... Es war das Tauffest des „Parsifal"-Vorspiels, einer der weihevollsten Orchestereinleitungen, die wir aus Meisterhand empfingen.

Am 29. März 1880 versammelten sich die Patronatsmitglieder in Wiesbaden und beschlossen, „Parsifal" für das Jahr 1882 anzusetzen und die neuen Bayreuther Festspiele unter Beteiligung der deutschen Fürsten zu veranstalten. In das zu diesem Zwecke ernannte engere Komitee wurden Friedrich Schön-Bayreuth, Emil Heckel-Mannheim und Richard Pohl-Baden gewählt. Der Meister weilte damals in Italien (Palermo), um seine stark angegriffene Gesundheit wieder zu kräftigen und vollkommener Ruhe zu leben. Er hatte Deutschland satt und trug sich mit der ernsten Absicht, nach Amerika zu gehen. „Meine Hoffnungslosigkeit für Deutschland und seine Zustände", so hatte er am 4. März 1880 an Bankier Feustel in Bayreuth geschrieben, „ist durchaus vollständig: und hiermit ist etwas gesagt, denn als ich dereinst mit vollem Bewußtsein in die mir eigene entschiedene Richtung eintrat, schrieb ich auf meine Fahne: Mit Deutschland stehen oder fallen!" — Im November 1880 erklärte König Ludwig II. von Bayern, dem Wagner an der Spitze der Münchner Hofkapelle das „Parsifal"-Vorspiel als Probe des neuen Werkes vorgetragen hatte, das Protektorat über die Festspiele des Jahres 1882 übernehmen zu wollen.

Zugleich stellte der König das Orchester seines Hoftheaters unter Generalmusikdirektor Hermann Levi und Hofkapellmeister Franz Fischer zur Verfügung des Bayreuther Unternehmens. Wieder einmal war es der Wille Ludwigs II. gewesen, der alle Hindernisse beseitigte und eine künstlerische Tat ermöglichte, die ohne ein solches Eingreifen kaum hätte verwirklicht werden können — jedenfalls nur unter schwierigsten Umständen und mit der Aussicht auf neue finanzielle Verwicklungen.

Bereits im September 1880 hatte Wagner bei seinem Aufenthalte in Siena dem begabten russischen Maler Paul von Joukowsky die Anfertigung der Dekorationen zu „Parsifal" übertragen. Joukowsky gehörte auch späterhin zu dem sogenannten engern Bayreuther Zirkel und kannte die Intentionen Wagners auf das genaueste, so daß wir in der Tat in der szenischen Ausrüstung des „Parsifal" für das Festspielhaus eine jener Inszenierungen besitzen, die unter der Inspiration zweier von gleichen künstlerischen Einflüssen beseelter Geister entstanden war. Am 1. Dezember machte der Meister den Patronen die Mitteilung, daß er eine Bestimmung getroffen habe, die „Parsifal" dauernd an das Bayreuther Festspielhaus kette: „Während der Ausführung meiner letzten Arbeit ist mir deren Charakter dahin immer deutlicher geworden, daß das Bühnenweihfestspiel ‚Parsifal' mit seinen unmittelbar die Mysterien der christlichen Religion berührenden Vorgängen unmöglich in das Opernrepertoire unserer Theater aufgenommen werden darf." Es waren mithin vorwiegend Gründe idealer, rein künstlerischer Art, die den Meister zu einer derartigen Verfügung (Brief an König Ludwig II.) veranlaßten. Wenn zum Teil auch praktische Momente bestimmend gewesen sind, die mit der Bindung des „Parsifal" an Bayreuth dem Patronatvereine und den Festspielen eine gewisse Gewähr ihres Fortbestandes zu verleihen bezweckten, so wird man die Dankbarkeit des Meisters denen gegenüber verstehen, die seines

Lebens erhabenste Gedanken unter den ärgsten Schwierigkeiten in die Tat umsetzen halfen.

Die Frage des „Parsifal"-Schutzes ist dann gegen das Ende der vom Urheberrecht-Gesetze gewährten Frist von 30 Jahren nach dem Tode des Tondichters wieder aktuell in den Vordergrund getreten, als der Zeitpunkt immer näher heranrückte, an denen das Bühnen-Weihfestspiel zusammen mit den anderen Werken Wagners Allgemeingut werden sollte. Wie häufig bei derartigen Kontroversen, so ist man auch in diesem Falle weit über das Ziel hinausgegangen und hat das Gebiet der Sachlichkeit mehr als einmal mit dem persönlicher Befehdung vertauscht. Das nach innerer Berechtigung durchaus zu verstehende Bestreben des Hauses „Wahnfried", den „Parsifal" auch über die gesetzliche Schutzfrist hinaus an Bayreuth zu ketten, eine Aufführung an anderen Bühnen zu hindern und damit dem innigen Wunsche des Meisters auch weiterhin Geltung zu verschaffen, stieß auf starken Widerspruch. Eine Flut von Artikeln und Broschüren hat in der Angelegenheit die breite Öffentlichkeit beschäftigt, ohne an dem natürlichen Verlaufe der Dinge etwas zu ändern. Das Parlament, dem allein die Macht zufiel, für „Parsifal" ein Ausnahmegesetz zu schaffen, stellte sich der Frage aus äußeren wie inneren Gründen ablehnend gegenüber. Man erklärte eine dreißigjährige Schutzfrist für Werke der Literatur und Kunst als genügend, wies auch auf die Anspruchsberechtigung jener großen, musikbegeisterten Schichten hin, die als enthusiastische Verehrer des Meisters nicht in der Lage waren, die Festspiele auf dem Bayreuther Hügel zu besuchen und denen sich endlich die Möglichkeit bieten sollte, das letzte Bühnenwerk Wagners in seiner vollen Wirkung zu schauen und zu hören. — Bei der Eigenart des „Parsifal"-Stoffes wie seiner Musik, die jede Profanation durch sich selbst ausschließt, dürfte der Übergang des Weihfestspiels zum Allgemeingut kaum schwerwiegende ästhetische Bedenken rechtfertigen.

In das Jahr 1881 fielen dann die ersten Vorproben zum „Parsifal", für die in Rücksicht darauf, daß es sich um ein einziges Werk handelte (nicht, wie beim „Nibelungenring", um vier), der Zeitraum eines Monats genügte. Da in der Zeit seit den letzten Festspielen ein Stamm tauglicher und leistungsfähiger Wagnersänger sich herangebildet hatte, machte die Rollenbesetzung nicht mehr so viele Schwierigkeiten wie in den Jahren 1875/76. Für Parsifal waren Winkelmann, Jäger und Gudehus, bzw. Vogl, für Kundry Frau Materna, Marianne Brandt und Therese Malten, für Gurnemanz Scaria und Siehr, für Amfortas Reichmann und Beck, für Titurel Kindermann, für Klingsor Hill und Fuchs, als Führerin der Blumenmädchen Lilli Lehmann ausersehen. Die zwei- und dreifache Besetzung entsprang einer durchaus gerechtfertigten Vorsicht, die bei vorhandener Indisposition jederzeit Ersatz gewährleistete, im Wechsel auch der Überanstrengung einzelner vorbeugte. Der Chor sollte aus 84 männlichen und weiblichen Personen, sowie aus 50 Knaben bestehen; das Orchester unter Hermann Levi war 105 Mann stark, von denen 73 die Münchner Hofoper stellte. — Auch die finanzielle Fundierung der Festspiele hatte sich erfreulich gestaltet. Die alte Schuld aus dem Jahre 1876 war getilgt worden, der disponible Fonds — dank der Spende Hans von Bülows in Höhe von 40000 Mark und der von F. Schön in Worms von 10000 Mark — auf rund 140000 Mark angewachsen, der Verlag von Schott Söhne in Mainz hatte das Verlagsrecht des „Parsifal" für 60000 Mark erworben. Der 13. Januar 1882 — der Meister weilte um jene Zeit in Palermo (Hotel des Palmes) — ist der Tag, an dem die Partitur des „Parsifal" beendet wurde.

Die ersten „Parsifal"-Festspiele fanden in der Zeit vom 26. Juli bis 29. August 1882 in Bayreuth statt, nachdem ihnen am 24. Juli die Generalprobe unter Hermann Levis Leitung vorausgegangen war. Trotz des religiösen Stoffes, der von dem bisherigen Inhalte Wagnerscher Dramen wesent-

lich abwich, war die Anteilnahme an den sechzehn ersten „Parsifal"-Aufführungen außerordentlich stark, der Eindruck von höchster Kraft und Nachhaltigkeit. Die neue Offenbarung eines dichterisch wie menschlich völlig abgeklärten Genies wirkte mit dem Zauber mystischer Weihe so unmittelbar auf alle Teilnehmer ein, daß wohl noch nie ein Festspielhaus oder Theater Zeuge ähnlicher Ergriffenheit gewesen ist, wie die Bayreuther Stätte in den Juli- und Augusttagen des Jahres 1882. „Ein schöneres, edleres Vermächtnis als das Bühnenweihefestspiel hätte der Meister uns nicht hinterlassen können," schrieb Wilhelm Tappert. „Wäre es möglich, daß das jemals in Erfüllung ginge: ‚Es soll eine Herde und ein Hirt werden!' — durch den ‚Parsifal' könnte es geschehen. Im Tempel des heiligen Gral sollten wir uns alle die Hände zur Versöhnung reichen, zu welcher Religion sich auch jeder bekennen möge. Nicht eine Oper war es, was wir sahen — ein Mysterium erlebten wir" ... Unter den Ereignissen der unmittelbar folgenden Zeit mußte sich natürlich der gewaltige Eindruck auf die Miterlebenden noch steigern, weil es das zweite und letzte Mal war, daß man sich zu Taten in Bayreuth um des Meisters bedeutsame Person scharte. Der vorletzten Vorstellung wohnte der Kronprinz des Deutschen Reichs, Friedrich Wilhelm, der spätere Kaiser Friedrich III., bei. In der letzten Aufführung (29. August) griff Wagner während des dritten Aufzugs selbst zum Taktstock und dirigierte sein Werk zu Ende. Ahnte er, daß es seine letzte Tat sein würde? ... Die Einnahmen waren über alle Erwartung gut; sie deckten nicht nur die Ausgaben, sondern ergaben noch einen Überschuß von 6000 Mark, während der Reservefonds von 140000 Mark unangetastet blieb. So konnte der Patronatverein getrost für 1883 neue Festspiele festsetzen — eine Möglichkeit, die der Meister freudig begrüßte. In dieser frohen Zuversicht schrieb er an Feustel: „Überblicke ich im ganzen das Verhalten der Mitwelt zu mir seit den letzten zehn Jahren, so gestehe ich, daß die Wagschale meines Dank-

gefühls fast einzig und voll auf die Seite meiner damals mir gewonnenen Freunde fällt, und hiermit der Name ‚Bayreuth' mir das Liebste nennt, was mir neben meiner Familie zuteil geworden ist" ... Ein halbes Jahr später stand eine trauernde Welt am Grabe des Meisters, den am 13. Februar 1883 im Palazzo Vendramin zu Venedig ein Herzschlag plötzlich dahingerafft hatte.

Auch „Parsifal" hat es nicht an seltsamen Beurteilungen durch die mit dem Werke bekannt werdende Mitwelt gefehlt. Erreichten diese nicht die Schärfe und die Zahl der „Nibelungen"-Kritiken, so mag man berücksichtigen, daß einmal die Bayreuther Festspiele als solche nichts Neues mehr boten — weiter Wagners Ideen schon in breitere Schichten eingedrungen waren, daß endlich auch der Stoff des Weihefestspiels selbst mit seinem heiligen Ernste vor einer allzu derben Kaustik zurückschrecken ließ. Manchem erbitterten Gegner war auch im Verlaufe der Zeit die Erkenntnis aufgegangen, daß Wagners Schaffen denn doch mehr enthielt, als man gemeinhin bei der ersten Berührung mit einer fremden Materie angenommen hatte. Ludwig Speidel, der Wiener Kritiker, der vordem in schärfster Weise gegen alles zu Felde gezogen war, was von Richard Wagner stammte und mit Bayreuth zusammenhing, hielt angesichts des „Parsifal" ernste Einkehr: „Seit der ersten Aufführung des ‚Lohengrin' sind wir nicht mehr in der Lage gewesen, von Wagner Löbliches zu sagen. Heute zwingt uns die Sache, dem harten Wort der Verwerfung auch die Anerkennung gegenüberzustellen." Lindau, Hanslick und Ehlert behaupteten den reservierten Standpunkt in ihren Kritiken. Gleichwohl fehlte das „Satyrspiel" nicht. Josef Bennett in London fand, getreu seinem bisherigen abfällig urteilenden Verhalten, „den Stoff wahrhaft peinlich, die Musik zusammengestückelt, unverbunden, flüchtig, außergewöhnlich ermüdend." Für Schrattenholz war „Parsifal" eine „Wüste mit Oasen"; Kundrys Weherufe beleidigten sein ästhetisches Empfinden derart, daß

er entrüstet feststellte: „Solche Naturlaute läßt man sich wohl von einem der Vivisektion unterzogenen Hunde gefallen; als Äußerungen künstlerischen Wollens sind sie einfach lächerlich.“ — Wenige Tage vor der ersten „Parsifal“-Aufführung schrieb Franz Hille in Wien einen Aufsatz unter der Spitzmarke: „Richard Wagner — kein Musiker“; sein Kollege Max Kalbeck erkannte in Wagner „ein großes musikalisches Talent ohne eigentliche Originalität der Erfindung — keinen großen Künstler, wohl aber einen Vereinsmeier, Reklameheld, Ränkeschmied, Skandalmacher und Sektierer.“ Alfred Mensi gemahnten die „Parsifal“-Motive an das „Klavierstimmen mit Hindernissen“; Wilhelm Lübke erblickte in der Musik „die Auflösung der gesunden Kunstprinzipien, den Mangel an wirklicher Dramatik, die trostlose Öde psalmodischen Rezitierens“; er bezeichnete Parsifal selbst als „impotenten Betbruder“, erklärte die in dem Werke enthaltene Religiosität für „eine Taumelwirkung etwa auf hysterische Damen und blasierte Weltmänner berechnet“, die Leitmotive für „musikalische Steckbriefe“. — Diesen einseitigen Urteilen traten Männer wie Albert Heintz, der gediegene Berliner Wagnerforscher, Ludwig Nohl, der Wagnerbiograph Glasenapp und Dr. Otto Neitzel entgegen. Heintz erklärte: „In der Presse begegnet man leider noch immer übelwollenden Auslegungen des ‚Parsifal‘ — namentlich solchen, welche die sittlich-religiöse Tendenz leugnen — und es fehlt nicht an gläubigen Seelen im Publikum, die der Stimme eines Wagner feindlichen, in Vorurteilen befangenen Kritikers mehr Gewicht beilegen als den deutlichen Erklärungen des Meisters selbst über seine künstlerischen Absichten und Ziele in dem Werke, oder auch der unbestrittenen Tatsache, daß Hunderte von wahrhaft religiös gesinnten Zuhörern in Bayreuth die Vorstellung in tiefster Herzensergriffenheit und innerlich gehoben verlassen haben.“ — Ludwig Nohl erkannte mit dem scharfen Blicke des begeisterten Deutschen in dem Werke sofort den nationalen Zug: „Wagners ‚Parsifal‘

ist im hervorragenden Sinne unser Nationaldrama zu nennen. Ein solches soll, wie einst Äschylos' ‚Perser' und Sophokles' ‚Ödipus'-Trilogie es getan, einem weltgeschichtlichen Volke den Zeitpunkt ins Bewußtsein rufen, in dem es in der Weltgeschichte steht, und damit die Aufgabe klar machen, die es in derselben zu lösen hat." — Diesen halb literarischen, halb historischen Standpunkt versucht Glasenapp weiter nach der politischen Seite hin auszubauen: „Wir dürfen auch das Weihefestspiel ein Friedenswerk nennen; nämlich als das Symbol der höchsten Feier eines Volkes, das in der Mitte Europas vor allem die Aufgabe hat, eine Friedensmacht zu sein und in welchem daher alle diejenigen Regungen die sorgfältigste Stärkung und Pflege erheischen, die, allein auf geistige Eroberung ausgehend, die Keime einer fruchtbaren, wahrhaft deutschen Friedenskultur in sich tragen. Auf diese Kulturregungen verweist uns der Künstler mit eindringendem Verständnis ihres innersten Wesens; daß unter ihnen die höchste, edelste Kunst, in der vollen Reinheit ihrer Ausübung, die förderlich wirksamste Macht sei, das bezeugt es uns aufs neue. Dringe sie aus den erhabenen Tönen des Gral-Kunstwerkes auch in das Leben des deutschen Volkes, möge uns zu keiner geringeren Wirkung das Friedensgeläute der Glocken von der heiligen Burg des Grales erschallen!" — Ausschließlich dem Kunstwerke als solchem wendet sich Neitzel zu: „Der ‚Parsifal' nimmt schon als Bühnenweihfestspiel, als religiöses Musikdrama, eine Einzelstellung unter Wagners Werken ein. Die Handlung wird am Schlusse des ersten wie des dritten Aufzugs zum Gottesdienst, die Vorgänge der Fußwaschung und Salbung sind biblischen Ursprungs, Parsifal steht im dritten Aufzug als ein für die Regungen der Weltlust vollkommen erstorbener Heiliger vor uns, dessen Entschlüsse im voraus bestimmt sind, dessen Handeln nichts mehr von der für einen dramatischen Charakter unerläßlichen freien Willensbestimmung an sich trägt. Aber gerade die religiöse und auf

die sittliche Reinigung des Menschen abzielende Grundtendenz des Dramas hat der künstlerischen Behandlung eine neue Empfindungswelt erschlossen, die von ihr sonst, soweit sie sich auf der Bühne betätigte, meist gemieden wurde. Es bedurfte eben einer solchen Hingabe und Begeisterung, wie derjenigen Wagners, um diese Empfindungswelt so erschöpfend und anziehend zu gestalten, daß sie sogar das Richtmaß des eigentlichen und engeren Dramas im ‚Parsifal' überragt. Mag in den übrigen Werken seine musikalische Erfindungskraft üppiger blühen als hier, keines übertrifft dieses an innerer Zweckmäßigkeit und an Schärfe der Charakteristik, und keines zeugt von einer gleichen Reife der künstlerischen Gestaltung, in keinem auch sind die Charaktere so ausgeprägt und verschiedenartig. Alle überragt auch hier das Weib, die aus den Abgründen des Lasters zum Lichte der Heiligung emporstrebende Kundry."

2. Die Handlung im „Parsifal".

Aus der Erzählung Lohengrins, welche die Enthüllung seiner Abkunft bringt, wissen wir, daß er von Monsalvat aus der Gralburg entsendet wurde und ein Sohn Parsifals war. Einst baute König Titurel Monsalvat (in Nordspanien am Fuße der Pyrenäen) als Schutzstätte für den von Engeln dargebrachten Gral. Und um Titurel scharten sich Ritter und Knappen als getreue Wahrer des Heiligtums. Denn der Gral war jene Schale, aus welcher der Heiland einst das erste Abendmahl erteilt und in der man nach des Longinus Speerstich das Blut des Gekreuzigten aufgefangen hatte. Der Becher bedeutet für die Brüder der Gralsritterschaft dasselbe, was für die Lichtalben Freias goldene Äpfel sind: stete Jugend; sein Anblick kräftigt und verjüngt den,

der durch den Gral selbst dazu berufen ward, ihn enthüllt zu schauen. Hierin besteht sein „wundertät'ger Segen". Als Titurel sein Ende herannahen fühlte, krönten die Gralsritter Titurels Sohn Amfortas zum Könige. Mit dieser Wahl brach das Leid über Monsalvat herein. Nicht weit von der Burg hatte sich der schlimme Zauberer Klingsor (etwa wie Venus im „Tannhäuser" der Repräsentant heidnischer Sinnlichkeit) niedergelassen. Sein vergeblicher Versuch, in die Schar der Reinen aufgenommen zu werden, reizte den Abgewiesenen zu maßloser Wut. Um sich an den Rittern zu rächen, erbaute er eine schimmernde Burg mit feenhaften Gärten, in denen Scharen schöner Mädchen, Klingsors Zaubergewalt untertan, an ihrer Spitze Kundry, die Netze der Verführung nach den Gralsrittern auswerfen mußten. Manchen Schwankenden und innerlich Unfesten hatte Klingsor schon Titurel abwendig gemacht. Da zog Amfortas, der neue König, bewaffnet mit dem heiligen Speere aus, um die Zauberburg zu zerstören. Ihm sandte Klingsor Kundry als Meisterin der Verführungskunst entgegen. Auf dieser Kundry, der Herodias der mittelalterlichen Sage, ruht ein Fluch, der nur durch reine Liebe gelöst werden kann. Einst brach sie, als sie den Heiland unter der Last des Kreuzes auf dem Wege gen Golgatha zusammensinken sah, in Lachen aus und wurde zum ewigen Lachen durch Schlaf und Wachen verurteilt. Kundry, die schon viele Ritter unter den Zauber ihrer unseligen Persönlichkeit zwang, wußte auch Amfortas zu berücken; im Taumel entriß ihm Klingsor die heilige Waffe, um ihn mit ihr an derselben Stelle zu verwunden, an der einst Christus am Kreuz verwundet ward. So ist der Speer in die Hand des mächtigen Gegners geraten, der ihn gegen die Ritterschar schwingt und sogar den Bestand des Gralsheiligtums bedroht. Amfortas bleibt siech. Seine Wunde schließt nur die heilende Berührung mit der Lanze, die nicht mehr in seinem Besitz ist; unter furchtbaren Qualen fristet der kranke König sein

Dasein — Qualen, die sich zur Unerträglichkeit steigern, wenn er den Kelch enthüllt und seines Amtes als Gralshüter waltet. Im Angesichte des Heiligtums bricht die Wunde stets von neuem auf, so daß ihn der gräßliche Schmerz immer mehr von der Erfüllung seiner Pflicht abhält. Je weniger aber die Bruderschar des Abendmahls teilhaftig wird, um so mehr gebricht es ihr an himmlischer Kraft und Stärke. In diesem Zustande findet Parsifal bei seiner Ankunft das Gralsheiligtum.

Erster Aufzug: Die ernsten Schatten eines hundertjähriges Waldes, der in der Mitte eine Lichtung aufweist, umfangen uns. Links ansteigend, führt der Weg auf felsigem Boden zur Gralsburg (unsichtbar) empor, in der Mitte des Hintergrunds senkt sich das Gelände zum tiefer gelegenen Waldsee hinab. Es ist Tagesgrauen. Der greise, aber rüstige Gurnemanz ruht mit zwei jungen Knappen schlafend unter einem Baume, bis von der Burg her der feierliche Morgenweckruf der Posaunen ertönt. Gurnemanz ist der erste, der erwacht und die beiden Gefährten dem Schlummer entreißt. Die drei sinken zu stummem Gebet in die Knie; dann treibt der Alte die Jünglinge zu eiliger Fürsorge für das Bad des kranken Königs an. Schon nahen als Vorboten des königlichen Zugs zwei Ritter. Sie bringen von Amfortas traurige Botschaft. Das Heilkraut, das Gawan mit List und Kühnheit für den Siechen beschaffte und von dem man bestimmt Linderung der Schmerzen erhoffte, hat das Gegenteil erwirkt. Nur verzehrender brannte die nie sich schließende Wunde. Nach schlafloser Nacht befahl der König früh ein Bad im heiligen See zu rüsten. Traurig senkt Gurnemanz das Haupt: Toren sind sie alle, die auf Linderung hoffen, wo nur Heilung hilft! Und Heilung bringt allein der zurückgewonnene Speer. Wie er die Wunde schlug, kann sie auch nur seine Berührung schließen!

Aus der Ferne naht Kundry, die wilde Reiterin, auf schaumbedecktem Rosse; ihre fliegende Eile deutet auf wichtige

Botschaft. Hastig, fast taumelnd, stürzt sie herein, die Kleidung hochgeschürzt, den Gürtel von Schlangenhäuten lang herabhängend. Sie eilt auf Gurnemanz zu und drückt ihm ein kleines Kristallgefäß in die Hand: Balsam für Amfortas' Wunde! Hilft er nicht, dann birgt Arabien nichts mehr zum Heile des Königs! — Es ist Kundry, der wir hier als Büßenden auf dem Gebiete des Gral begegnen. In dem starren Blicke ihrer stechenden, schwarzen Augen, in ihrer wirren Hast verrät sie das furchtbare Doppelwesen, zu dem sie der Fluch verdammte. Aus weiter Ferne, todmüde, kehrte sie zurück, um am kranken Könige zu sühnen, was sie auf Klingsors Befehl als Verführende beging.

Knappen und Ritter erscheinen mit der Sänfte, auf der Amfortas ausgestreckt ruht, „des siegreichsten Geschlechtes Herr als seines Siechtums Knecht". Zu kurzer Rast verweilt der Zug. Der König hat sich matt und kraftlos etwas erhoben: Nach wilder Schmerzensnacht nun Waldesmorgenpracht! Mag ihn im heiligen See die Welle laben! Die Botschaft, daß Gawan, nachdem er die Erfolglosigkeit seines Heilmittels erfahren, ohne Urlaub sich von neuem auf den Weg gemacht hat, veranlaßt Amfortas zu ernsten Worten des Tadels. Die Gralsgebote erheischen, daß kein Ritter sich ohne Genehmigung des Königs entfernt; denn Klingsors Schlingen könnten ihn fangen. Dann aber bescheidet sich Amfortas mit der ihm einst gewordenen Prophezeiung, die ihm sagte, daß die Erlösung von seinen Schmerzen ihm würde von einem, der „durch Mitleid wissend, der reine Tor" geblieben sei. Fast glaubt er den Retter zu kennen — den Allerbarmer Tod! Gurnemanz reicht dem Kranken das neue Heilmittel Kundrys, die am Boden liegt und sich weigert, vor den König zu treten. Sie mag seinen Dank nicht, wehrt ihn ab und drängt zum Aufbruch nach dem heiligen See. Der Zug entfernt sich nach der Tiefe zu; Gurnemanz blickt ihm wehmütig nach.

Während die zurückbleibenden Knappen auf Kundry schelten, daß sie durch ihren Zaubersaft den Meister vollends verderben würde, nimmt Gurnemanz die Angegriffene mit dem Hinweise auf ihre stete Hilfsbereitschaft, ihren Eifer und ihre Treue warm in Schutz. Eine Verwünschte mag sie wohl sein, ihr Leben wird der Buße alter Schuld gelten; nun tut sie Gutes an den Rittern des Gral und hilft, indem sie dient, auch sich. Oft bleibt sie lange dem Gebiete des Gral fern; meist brach dann ein schweres Unglück herein. Als Titurel einst die Burg weihte, fand er Kundry erstarrt und leblos im Waldgestrüpp; so auch traf sie Gurnemanz nach jenem schweren Schicksalsschlage, als „der Böse übern Berge" (Klingsor) Amfortas den heiligen Speer entriß. Nun schwingt ihn unheiligste Hand! — Gurnemanz verliert sich in Erinnerungen: wie der König kühn mit der Waffe dem Zauberer entgegenzog und schon nahe seinem Schlosse durch ein furchtbar schönes Weib entrückt ward.

In seinen Armen liegt er trunken,
der Speer ist ihm entsunken;
ein Todesschrei! — ich stürm' herbei: —
von dannen Klingsor lachend schwand,
den heil'gen Speer hat er entwandt.
Des Königs Flucht gab kämpfend ich Geleite;
doch eine Wunde brannt' ihm in der Seite:
die Wunde ist's, die nie sich schließen will.

Hinzukommende Knappen unterbrechen durch die Botschaft, daß das Bad Amfortas erfrischt, Kundrys Balsam dem Könige Linderung gewährte, den Bericht Gurnemanz', der später weiter erzählt und eine Geschichte der Gralsritterschaft wie ihres Entstehens gibt: Titurel, der fromme Held, empfing einst in heilig-ernster Nacht aus der Hand seliger Heilandsboten das Weihgefäß des ersten Abendmahls, in das auch am Kreuz des Erlösers göttlich' Blut floß, den Gral — zugleich mit dem Speer. Für beide Heiligtümer erbaute er Monsalvat und sammelte die Schar sündenreiner Brüder um

sich, die zu höchstem Rettungswerke vom Gral Wunderkräfte empfingen. So kam es, daß der jenseits im Tale angesiedelte Klingsor, so sehr er sich auch mühte, in die Gemeinschaft der Reinen aufgenommen zu werden, vom Gral abgewiesen ward. Sein Zorn gab ihm zu schlimmem Zauber Rat. War es ihm nicht vergönnt, dem Gral zu dienen, so sann er jetzt darauf, die Ritterschaft zu vernichten:

Die Wüste schuf er sich zum Wonnegarten,
drin wachsen teuflisch holde Frauen;
dort will des Grales Ritter er erwarten
zu böser Lust und Höllengrauen:
wen er verlockt, hat er erworben;
schon viele hat er uns verdorben. —

Als Titurel dann, von der Bürde hohen Alters gedrückt, die Herrschaft seinem Sohne Amfortas übergab, geschah das bereits berichtete, schwere Unglück. Der Speer ist nun in Klingsors Hand, mit dem er selbst Heilige verwunden kann, ja sogar sich des Grals noch zu bemächtigen hofft. — Ein Lichtstrahl erhellt das Dunkel trostloser Schmerzensnacht: Als einst Amfortas vor dem verwaisten Heiligtume in inbrünstigem Gebete lag und ein Zeichen erflehte, entfloß ein lichter Schimmer dem Gral, ein heiliges Traungesicht wies ihm die Verheißung: „Durch Mitleid wissend, der reine Tor, harre sein', den ich erkor!" — Dieser reine Tor, der durch Mitleid wissend wird und gleichwohl rein bleibt, ist Parsifal. —

Geschrei und Rufen vom See her unterbrechen die lange Erzählung des greisen Gurnemanz, dem die Knappen ergriffen gelauscht haben, während Kundry sich in heftiger Unruhe am Boden hin und her wälzte. Ein vom Pfeilschuß verwundeter wilder Schwan flattert matten Flugs vom See daher und sinkt sterbend nieder. Ein ungeheurer Frevel ist auf dem Boden des Gral geschehen, wo auch die Tiere für heilig gelten. Da bringen auch schon Knappen den unseligen Schützen; es ist Parsifal, der, eines Unrechts sich nicht bewußt, die

Frage des Gurnemanz, ob er es war, der diesen Schwan erlegte, keck beantwortet: „Gewiß! Im Fluge treff' ich, was fliegt!“ Ernst mahnende Worte hält ihm der Greis entgegen: Hier im stillen Frieden heiligen Waldes, wo des Haines Tiere zahm sich ihm nahten, konnte er morden?! Was tat ihm der Schwan, der, das Weibchen zu suchen und mit ihm über dem See zu kreisen, aufflog? Ist das gebrochene Auge, das hervorquellende Blut dieses toten Tieres nicht eine schwere Anklage sündigen Frevels? — Parsifal hat den Vorstellungen mit wachsender Ergriffenheit gelauscht; dann zerbricht er den mordenden Bogen, schleudert die Pfeile von sich und bedeckt seine Augen mit der Hand. Er wußte nicht, daß er eine Sünde beging, kennt keine Heimat, keine Eltern, nicht einmal seinen Namen — ein reiner Tor. Während die Knappen den getöteten Schwan vorsichtig aufnehmen und sich nach dem See zu entfernen, forscht Gurnemanz Parsifal weiter nach seiner Vergangenheit aus. Nur wenig weiß der Jüngling zu sagen: Seine Mutter hieß Herzeleide; im Wald und auf wilder Au war er mit ihr heimisch. Den Bogen schuf er sich selbst, vom Forst die rauhen Ädler zu scheuchen. — Plötzlich greift Kundry, die, in der Waldhecke gelagert, den Blick scharf auf Parsifal gerichtet hat, mit rauher Stimme ein. Sie kennt die Vergangenheit des Knaben: Gamuret hieß sein Vater, der vor der Geburt des Sohnes im Kampfe fiel; um ihn vor gleichem Schicksal zu behüten, erzog ihn die Mutter waffenfremd in wilder Einsamkeit zum Toren. — Nun kehrt auch Parsifal die Erinnerung zurück; er entsinnt sich einzelner Geschehnisse aus früher Jugendzeit und muß aus Kundrys Munde erfahren, daß seine Mutter, der er einst entlief, aus Gram um ihn starb. Wütend springt er auf die Erzählende ein und faßt sie an der Kehle, so daß Gurnemanz von neuem ihn zurückhalten und ob seines Unrechts verwarnen muß. Dann aber befällt heftiges Zittern den törichten Knaben, den bebenden Lippen entringt sich das Geständnis: „Ich — verschmachte!“

Eilig bringt ihm Kundry vom nahen Waldquell labendes Naß, so das Böse bannend, indem sie es mit Gutem vergilt. Danach schleppt sie sich mühsam dem Waldgebüsch zu. Die Zauber Klingsors weben ihre Fäden wieder um sie, ihr Meister ruft. Grausen erfaßt sie vor diesem Schlaf, dessen sie sich nicht erwehren kann: „Die Zeit ist da!“ Mit einem dumpfen Aufschrei sinkt sie hinter dem Gebüsch zusammen, um als Verführende drüben jenseits des Tales zu dienen, während der Körper der Büßenden hier leblos ruht. —

Zum erstenmal ist Parsifal mit seinesgleichen in Berührung gekommen; von fremden Menschen muß er erfahren, daß das, was er harmlosen Gemüts oder seiner Aufwallung folgend tat, schweres Unrecht war — Mord und Gewalt. Wer vermochte ihn in seiner Einsamkeit über das zu belehren, was gut und böse sei? Und nun sagen es ihm Menschen, die, anstatt zu strafen und den Frevel zu rächen, das Böse mit Gutem vergelten! Eine neue Welt erschließt sich seinem erstaunten Blick; er erkennt, wie unwissend er dahinlebte und sonder Harm auch das Unrecht beging. Die tiefe Erschütterung in dem reuigen Knaben belehrt Gurnemanz, daß jener wohl ein echter Jünger des Gralsdienstes sei. Als daher der Zug mit Amfortas vom See zurückkehrt und der Burg sich zuwendet, legt Gurnemanz Parsifals Arm sanft um seinen Nacken und fordert ihn auf, mit ihm zum frommen Male des Gral zu schreiten. Wieder steht der Tor vor einem neuen Wunder, das die naive Frage rechtfertigt: „Wer ist der Gral?“ Und Gurnemanz erklärt im Weitergehen: Das sagt sich nicht! Darüber gibt der Gral selbst denen Auskunft, die er zu seinen Diensten auserkor. Kein Weg führt zu ihm durchs Land, und niemand vermag zu ihm zu dringen, den er nicht selbst geleitet. Ist Parsifal ein Tor und rein, so wird ihm das Wissen beschieden sein. — Während Gurnemanz und Parsifal zu wandern scheinen, verwandelt sich die Umgebung: Der Wald verschwindet, Felsenwände umschließen mit mächtigen Hallen die beiden

und führen sie allmählich nach oben. Aus der Ferne ertönt feierliches Glockengeläut, vermischt mit sanft anschwellenden Posaunentönen. Der Gral zeigt sich dem Suchenden geneigt, der Tempel des Lichts verschließt ihm die Pforten nicht.

Sobald sich das Felsengewirr auseinandertut, stehen Gurnemanz und Parsifal im Heiligtume, einem von Säulen getragenen, in eine hochgewölbte Kuppel auslaufenden, tempelartigen Saale. Von der Kuppel, aus der eine Fülle des Lichts hereindringt, erbrausen die Töne der Glocken. Die Gralsritter schreiten in feierlichem Zuge daher, um an den Abendmahlstafeln Platz zu nehmen, von der mittleren Höhe des Saales verkünden die Stimmen jüngerer Männer die Erlösung von der Sünde durch den Genuß des Bluts und des Leibes Christi, der einst für die sündige Welt starb; aus der äußersten Höhe der Kuppel preisen Knabenstimmen die Macht des Glaubens. Nun bringen Knappen auf einer Tragsänfte den kranken König Amfortas herein, vor ihm schreiten Knaben mit dem purpurüberdeckten Goldschrein, der das Heiligtum, den Gral, birgt. In der Mitte des Hintergrunds auf erhöhtem Ruhebett vor einem altarähnlichen Marmortische läßt man Amfortas sanft nieder. Aus der Tiefe einer gewölbten Nische, wie aus einem Grabe, ertönt die mahnende Stimme des alten Titurel: „Mein Sohn Amfortas! Bist du am Amt? Soll ich den Gral heut' noch erschaun und leben? Muß ich sterben, vom Retter ungeleitet?" — Die Qualen der nie sich schließenden Wunde, die beim Anblick des Erlösers zu furchtbarsten Schmerzen gesteigert werden, bringen bei Amfortas die Verzweiflung zum Ausbruch. Unter bewegtem Hinweis auf sein Leiden ohnegleichen wehrt er den Knaben, die Titurels Gebote zur Enthüllung des Grals nachkommen wollen. Wie im Fieberwahn durchlebt er all das tausendfältige Weh, das ihm die Strafe seiner Sünde schon brachte. Den Allerbarmer fleht er um Gnade; mag er ihm sein Erbe nehmen, aber nur die Wunde schließen, daß er gesund und heilig sterbe!

Verheißungsvoll erklingt aus der Kuppel die Prophezeiung vom reinen Toren, der ungekannt bereits im Tempel weilt und in tiefster Ergriffenheit den neuen Eindrücken gegenübersteht. Der erneuten Aufforderung Titurels nachkommend, entnehmen die Knaben dem goldenen Schrein die heilige Kristallschale und setzen sie vor Amfortas hin. Der König hat sich andachtsvoll in stummem Gebet zum Kelche geneigt, dichte Dämmerung senkt sich über den Raum; aus der Höhe erklingt der Abendmahlspruch: „Nehmet hin mein Blut um unserer Liebe willen! Nehmet hin meinen Leib, auf daß ihr mein' gedenkt!" Ein blendender Lichtstrahl dringt aus der Kuppel auf die Schale herab, die in leuchtendem Purpur erglüht und von Amfortas mit verklärter Miene nach allen Seiten hin als Segenspenderin geschwenkt wird. Bei weichender Dämmerung zeigen sich auf den Abendmahlstafeln die Becher mit Wein gefüllt, neben jedem liegt ein Brot. Das Mahl begleiten heilige Gesänge der Knaben, Jünglinge und Ritter, die in der Sentenz gipfeln: „Selig im Glauben! Selig in Liebe!"

Auch Gurnemanz hat sich an einer der Tafeln niedergelassen und Parsifal durch ein Zeichen aufgefordert, neben ihm Platz zu nehmen; doch der reine Tor bleibt stumm und gänzlich entrückt zur Seite stehen. Noch während des Mahles zeigen die schmerzvollen Bewegungen des Königs, daß seine Wunde von neuem zu bluten beginnt. Die Knaben pflegen den Kranken und geleiten ihn zur Sänfte, der Zug entfernt sich zum Geläut der Glocken in derselben Ordnung, wie er den Tempel betrat.

Parsifal vernahm die Klage des Amfortas; das unsägliche Leid des Königs drang ihm ins Herz. Was er nie im Leben gekannt, das tiefste Mitleid mit dem Schmerze anderer, machte den reinen Toren wissend. Jenes Weh zu stillen und zu heilen, wird nunmehr sein einziger Wunsch, dem ganz zu leben er sich in dieser geweihten Stunde entschlossen hat. Zwar weist der ärgerliche Gurnemanz, der das Staunen

seines Schützlings als Beschränktheit auslegt, Parsifal die Tür unter dem Tadel: „Laß du hier künftig die Schwäne in Ruh' und suche dir Gänser die Gans!" Allein aus der ihm nachtönenden Erlösungsprophezeiung („Durch Mitleid wissend"), die in grellem Gegensatze zur Handlung des kurzsichtigen Alten steht, erfahren wir, daß dieser reine Tor, dem Mitleid soeben tiefes Wissen erschloß, den der Gral selbst zu seinem Jünger erkor, um ihm seine Wunder zu offenbaren, der Wiederbringer der Lanze ist, unter deren Verlust Amfortas und seine Schar leidend büßen. —

Zweiter Aufzug: Vom Gebiete des Grals hinweg werden unsere Blicke nunmehr dem verführerischen Zaubergarten Klingsors zugewandt. Zunächst stehen wir vor dem inneren Verliese eines nach oben offenen Turmes, zu dessen Zinnenrande Stufen emporführen, während über der Tiefe Finsternis ruht. Klingsor, auf dem Mauervorsprunge über dem Verlies inmitten nekromantischer Instrumente, sieht in seinem Zauberspiegel den nahenden Toren Parsifal. Ihn zu fangen, bedarf er der Künste Kundrys, deren totenähnlichen Schlaf er allein zu lösen weiß. Er entzündet Räucherwerk, das bald den Hintergrund mit bläulichem Dampfe erfüllt; dann ruft der Meister die Namenlose, die Urteuflin, Herodias und Gundryggia dort, Kundry hier. In blauem Lichte steigt sie schlummernd aus der Tiefe empor, um mit einem gräßlichen Entsetzensschrei zum Leben zu erwachen. Wieder im Dienste des Bösen, seinem Banne verfallen! Unter Klingsors Spott: sie habe sich wohl wieder beim „Rittergesipp" umhergetrieben, sinkt ihr Klagegeheul zum bangen Wimmern herab, ihre Stimme klingt wie im Versuche, die Sprache langsam wieder zu gewinnen, rauh und abgebrochen. Von den reinen Hütern des Grals fangen ihre Künste einen nach dem anderen; alle jene Unseligen verfallen dem Speer, den Klingsor ihrem Meister entwandte. Heut' indessen gilt's, den Gefährlichsten zu zwingen — den Knaben, den der Torheit Schild schirmt. Zwar sträubt sich

Kundry mit aller Kraft gegen den neuen Zwang, hier verführend zu sündigen, was sie drüben im Dienste des Grals büßend sühnt. Doch Klingsors Zauber sind stärker als ihr Wille; und Klingsor haßt das Rittergeschlecht, das ihn einst von sich stieß. An Amfortas rächte er sich; auch er zeigte sich schwach! So mag sie es mit dem Knaben versuchen; trotzt er ihren Künsten, dann winkt ihr Erlösung vom Fluche. — Schon erklimmt Parsifal die Burg. Klingsor stößt in sein Horn und entbietet Ritter und Wächter auf ihre Verteidigungsposten. Doch der Andringende fürchtet sich nicht. Einem rasenden Roland gleich entriß er dem Helden Ferris die Waffe und mäht nun unter den sich ihm Entgegenwerfenden gleich dem Schnitter Tod, bis er stolz auf der Zinne steht und in den Garten hinabschaut. — Kundry ist verschwunden. Zeit wird's nun auch für Klingsor, die unseligen Zauber über den „kindischen Sproß" zu senken, der, was auch Weissagung ihm wies, zu jung und dumm in die Gewalt des Bösen fiel: „Die Reinheit dir entrissen, bleibst mir du zugewiesen!" Auf einen Wink Klingsors versinkt der ganze Turm langsam, zugleich steigt der Zaubergarten auf.

Tropische Vegetation, üppige Blütenfülle mit ihren reichen Farbenspielen und berauschenden Düften rings! Seitwärts der Vorsprung des maurischen Schloßbaues, im Hintergrunde die Burgmauer, auf deren Zinne Parsifal steht, um staunend in die paradiesische Pracht hinabzublicken. Von allen Seiten stürzen wirr durcheinander, erst einzeln, dann in Gruppen, Mädchen, deren flüchtig übergeworfene Kleidung darauf hindeutet, daß sie soeben aus dem Schlafe aufgeschreckt wurden. Wer ist der Kühne, der die Geliebten verwundete und die Burg erstürmte? Jener dort auf der Mauer? Verwünscht soll er sein für die Not, die er schuf! Parsifal ist in den Garten herabgesprungen und unter die Mädchen getreten. Mußte er die Ritter nicht erschlagen, da sie ihm den Weg zu den Holden wehrten? Seiner Bewunderung für das

„ziere Geschlecht", wie er's noch nie geschaut, gibt er offen Ausdruck, und sie beginnen nun scherzend mit ihrem Liebeswerben: Er soll ihre gefallenen Gespielen ersetzen; reicher Minne Lohn wird ihm erblühen. Ihre Blumengewänder, die sie fast Blumen gleichen lassen, haben sie sich übergeworfen und schlingen nun ihre verführerischen Reigen um Parsifal, indem sie ihm der Liebe Wonnen verheißen. Jede preist ihre Reize an; und Parsifal, erst ihrer Zudringlichkeit sich sanft erwehrend, beendet den sich entspinnenden Streit, indem er sie mit den Worten: „Laßt ab! Ihr fangt mich nicht!" von sich scheucht. Als reiner Tor weiß er zwar nicht, was das Schmeichelspiel bezweckt; allein er hat das unbewußte Gefühl, daß dieses Aufgebot von liebendem Werben einem Ziele gilt, das seiner Gedanken- und Gefühlswelt widerstrebt. — So wird's Zeit, daß Kundry mit ihren Künsten eingreift.

Von einem Blumenhage her ertönt jetzt ihre Stimme. Ihre Verführung setzt mit dem teuflischesten Mittel ein, dessen sie sich bedienen konnte: sie ruft Parsifal bei seinem Namen und nötigt ihn damit zu weilen. Diesen Namen hat er selbst vergessen; niemand kannte ihn. Nun klingt er ihm von fremden Lippen an fremder Stätte entgegen, wie ihn träumend einst die Mutter nannte! Die Mädchen zerstreuen sich und verschwinden, auf einem Blumenlager wird Kundry in völlig verwandelter, jugendlich-schöner Erscheinung sichtbar. Der erstaunten Frage des Knaben: „Riefst du mich Namenlosen?" begegnet Kundry mit der Bestätigung. „Parsifal" nannte einst der Vater Gamuret, als er im arabischen Lande verschied, den noch im Schoße der Mutter Ruhenden. Parsifal dies zu verkünden, harrt sie seiner hier. Aus weiter Ferne eilte sie herbei. Sie sah ihn als Kind an der Mutter Brust, vernahm sein erstes Lallen, sah Herzeleide, die liebende Mutter, wie sie den Knaben auf weiches Moos bettete und seinen Schlummer bewachte. Um den einzigen Trost ihres Daseins vor dem traurigen Geschicke des Vaters zu bewahren, hütete sie Parsifal fern von aller Welt, von Kampfeswüten

und Waffentoben in stiller Einsamkeit. Als er dann von der Mutter sich entfernte und irrend nicht zurückkehrte, harrte die Treue Tag und Nacht auf seine Rückkunft, bis ihre Klage mehr und mehr verstummte; Gram verzehrte sie, das Herz brach ihr vor Leid! — Parsifal hat den Worten Kundrys immer betroffener zugehört, um endlich, vom Schmerz überwältigt, zu ihren Füßen zu sinken und in bittere Selbstvorwürfe auszubrechen: Wehe, was tat er! Der taumelnde Tor mußte, irrend und alles vergessend, die traute, teuerste Mutter morden! — Damit steht Kundry an dem Ziele, das sie erstrebte, um mit ihren Verführungskünsten einzusetzen. Zunächst galt es, den Stolz zu brechen, die Zuversicht zu untergraben und mit dem Schmerze jene weiche Stimmung vorzubereiten, von der ihre Arglist den Übergang zu liebendem Trost und hingebendem Selbstvergessen leicht zu gewinnen hofft. Traulich beugt sie sich über den vor ihrem Blumenlager in wildem Weh Zusammengebrochenen, ihr Arm umschlingt seinen Nacken, sie bietet ihm als Ersatz für das Verlorene ihre Liebe gleich der Gamurets zu Herzeleide. Und obwohl Parsifal in trübem Sinnen nur der Mutter gedenkt, heftet Kundry, seine Stimmung verkennend, einen langen Kuß auf seine Lippen. Mit einer Gebärde höchsten Schreckens fährt der Jüngling empor. Seine Haltung, die aufs Herz gepreßten Hände, das schmerzvoll verzerrte Antlitz, zeigen eine furchtbare Veränderung: Amfortas! Die Wunde, die nie sich schließt! Nun brennt sie selbst in seinem Herzen und blutet unstillbar! Durch Mitleid wissend! Und doch nicht die Wunde — nein, des Herzens Brand, ein furchtbares Sehnen, das alle Sinne erfaßt und ihn unter seinen Bann zu zwingen droht! Was stellt er dieser Qual siegreich entgegen? Des Heilands Klage um das verratene Heiligtum! Die Erlösungswonne, die göttlich mild aus erglühender Schale auf ihn niederströmte! Verzweiflungsvoll stürzt er in die Knie, um von seinem Erlöser und Heiland Hilfe zu erflehen.

Mit Schrecken und Verwunderung hat Kundry den Vorgang wahrgenommen. Wohl verheißt sie schüchtern dem Wahnbefangenen andere, unheilige Wonnen: aber er hat die sich liebkosend zu ihm Neigende als Verführerin erkannt, deren Künste einst auch das schwere Leid über Amfortas und die Gralsbrüderschaft brachten. Mit dem Ausrufe: „Verderberin! Weiche von mir! Ewig — ewig — von mir!“ stößt er sie hinweg. So spielt sie in höchster Leidenschaft den letzten ihrer Trümpfe aus: sie vertraut ihm die eigene Qual — den Fluch, der ihr folgte, seit sie den Heiland verlachte, und sie unstet vor sich her treibt. Nur eine Stunde mit Parsifal vereint, Erlösung winkt ihr dann! Doch der reine Tor ist ein Wissender geworden: „In Ewigkeit wärst du verdammt mit mir für eine Stunde Vergessens meiner Sendung in deines Arms Umfangen! Auch dir bin ich zum Heil gesandt, bleibst du dem Sehnen abgewandt. Die Labung, die dein Leiden endet, heut nicht der Quell, aus dem es fließt: das Heil wird nimmer dir gespendet, wenn jener Quell sich dir nicht schließt.“ Und von neuem treten Not und Jammer der Gralsbrüderschaft vor Parsifals Augen. — Kundry sieht ihre Sache verloren. Trotzdem dieser Verlust für sie Erlösung bedeutet, die sie aus dem erfolgreichen Widerstande des reinen Toren allein schöpft, steht sie doch im Augenblick so unter der Zaubergewalt Klingsors, daß sie ihr eigenes Verderben, die Verführung Parsifals, mit dem Aufgebote der Verzweiflung erstrebt. Umsonst ihre Verheißungen, der Versuch glühender Umarmung; er stößt sie von neuem von sich. Da gerät sie in wildes Rasen und ruft nach Hilfe gegen den Mann, der einzig ihrer Kunst zu trotzen droht. Ihr Fluch tönt Parsifal entgegen:

Und flöhst du von hier, und fändest
alle Wege der Welt,
den Weg, den du suchst,
dess' Pfade sollst du nicht finden!
Denn Pfad' und Wege,

die mir dich entführen,
so verwünsch' ich sie dir:
Irre! Irre!

Die Mädchen sind auf Kundrys Ruf aus dem Schlosse herbeigeeilt, ihr beizustehen; auf der Burgmauer erscheint Klingsor mit dem geraubten heiligen Speer als Waffe in der Hand: „Halt da!" ruft er Parsifal entgegen, die Lanze schwingend, „dich bann' ich mit der rechten Wehr: den Toren stell' mir seines Meisters Speer!" Indessen die abgeschleuderte Lanze kann dem Reinen nichts anhaben, sie bietet sich vielmehr seiner Hand als Wehr dar; über Parsifals Haupt bleibt sie schweben, der sie mit einer Gebärde höchster Entzückung ergreift und mit ihr das Zeichen des Kreuzes schlägt: mit diesem Zeichen bannt er alle Zauber, wie er auch die Wunde schließen wird, die einst Klingsor mit des Speeres Spitze in Amfortas' Seite schlug. „In Trauer und Trümmer stürze die trügende Pracht!" — Da versinkt das Schloß, des Gartens blühende Pracht verdorrt zur Einöde; die Mädchen, die eben noch mit schmeichlerischer Gebärde um Liebesgunst buhlten, liegen als verwelkte Blumen am Boden umhergestreut. Kundry ist mit einem Aufschrei zusammengesunken. Noch einmal wendet sich der mit dem geretteten Gralsheiligtume Enteilende von der Höhe der Mauertrümmer herab an die Sünderin: „Du weißt, wo einzig du mich wiedersiehst!" Mit dieser Mahnung verschwindet er. —

Dritter Aufzug: Was ward aus Monsalvat und seiner Ritterschar? Sie schwinden dahin! Die Qualen der Wunde, die angesichts des enthüllten Grals sich zu vernichtender Gewalt steigern, haben Amfortas an der Spende des stärkenden Mahls gehindert; Titurel starb, weil er den Erlöser nicht mehr schauen durfte. Und Parsifal irrt unter dem Fluche Kundrys rastlos von Ort zu Ort, ohne das Gebiet des Grals zu erreichen. Kundry selbst harrt seiner als Büßende bei den Rittern. So finden wir am Karfreitagmorgen den zum hohen Greise gealterten Gurnemanz als

Einsiedler in dürftiger Kleidung vor seiner Hütte in freier, anmutiger Gegend, von der aus nach dem Hintergrunde zu eine Blumenaue sanft ansteigt. Im Vordergrunde an der Waldseite ergießt ein Quell sein Wasser zum Tal. Dumpfes Stöhnen und jammervolles Klagen ertönt aus der nahen Dornenhecke. Gurnemanz kennt den Klageruf: Kundry ist's, die hier im Gestrüpp liegt, scheinbar leblos und erstarrt. Schon hielt er sie für tot. Nun, da der Winter dem Lenze wich, kehrt auch ihr das Leben zurück. Er zieht sie hervor, trägt sie auf einen nahen Rasenhügel und bringt sie durch Reiben und den Hauch seines Odems wieder ins Leben zurück. Sie starrt ihren Retter lange an; aus ihren Mienen wich die Wildheit, die Züge sind milder geworden. Sich erhebend, schickt sie sich an, die Dienste einer Magd zu verrichten: „Dienen! — Dienen!" sind die einzigen Worte, die sie auf die erstaunten Fragen des Greises rauh und abgebrochen hervorzustoßen vermag. Wem soll sie dienen? fragt Gurnemanz. Viel hat sich hier geändert, ein jeder sucht gleich dem Getier des Waldes sich Kräuter und Wurzeln selbst. Gleichwohl wundert er sich über die still zur Hütte Schreitende und Schaffende. Wie anders scheint sie ihm als sonst! Bewirkte das der Morgen des heiligen Tags der Gnade ohnegleichen?

Und wie seine Blicke ihr folgen, als sie den Wasserkrug am Quell füllt, fesselt eine neue Erscheinung die Aufmerksamkeit des Alten: Ein Ritter in schwarzer Waffenrüstung, mit geschlossenem Visier und gesenktem Speer, schreitet gebeugten Hauptes aus dem Walde heran und läßt sich auf dem Rasenhügel am Quell nieder. Parsifal ist's! Der Heilstag der gesamten Menschheit, an dem zur Sühne für ihre Sünde Christus am Kreuze den Tod erlitt, erlöste auch ihn vom Fluche Kundrys und ließ ihn das Gebiet des Gral wiederfinden. Gurnemanz entbietet dem noch Unerkannten seinen Gruß, den der Fremde nur mit einem Neigen seines Hauptes erwidert. Ernst weist der Alte auf den Tag hin,

der es verbietet, mit Waffen und geschlossenem Visier diesen geweihten Boden zu betreten: „Kränke nicht den Herrn, der heute, bar jeder Wehr, sein heilig Blut der sündigen Welt zur Sühne bot!“ — Schweigend stößt der Ritter den Speer in die Erde, legt Schild, Schwert und Helm vor sich nieder, um dann zu stummem Gebete vor der heiligen Lanze in die Knie zu sinken. Und nun erkennt Gurnemanz den törichten Knaben, der einst den Schwan erlegte, erkennt in tiefer Ergriffenheit den geraubten Speer, den der reine Tor zurückbringt. So winkt er Kundry heran, um ihr die Freudenbotschaft mitzuteilen. — Nach beendetem Gebet findet Parsifal Worte des Grußes und Berichts: Er wandelte die Pfade der Irrnis und des Leidens; ein wilder Fluch jagte ihn, der den grimmen Qualen des Königs Erlösung bringen wollte, durch zahllose Nöte, Kämpfe und Streite. Fast übermannte ihn die Verzweiflung, daß er nie das Gebiet des Grals erreichen würde. Und Wunden sonder Zahl erwarb er sich, da er den Speer nicht brauchen durfte, um ihn unentweiht dem Gral zurückzugeben. In schier grenzenlosem Entzücken bestätigt Gurnemanz von neuem, daß Parsifal auf langgesuchtem, heiligem Boden stehe; er schildert weiterhin die Not der Ritterschaft mit bewegten Worten: Amfortas begehrte in wildem Trotze ob der Qualen seiner Wunde den Tod, im Schrein verschlossen blieb seit langer Zeit der Gral: deshalb versiechte der Helden Kraft, führerlos, bleich und elend wankt die entmutigte Schar dahin, Titurel starb, Gurnemanz selbst wählte sich diese stille Waldecke, um hier des erlösenden letzten Stündleins zu harren. — Erschüttert bekennt sich Parsifal als Urheber all des Elends. Der Schmerz ergreift ihn so, daß er umzusinken droht und von Gurnemanz gestützt auf den Rasensitz niedergesenkt wird. Kundry bringt ein Becken mit Wasser herbei, um Parsifal zu besprengen; doch sanft wehrt ihr Gurnemanz: die heilige Quelle selbst erquicke dieses Pilgers Bad und reinige von langer Irrfahrt Staub den, der noch heute eines hohen Amtes

walten soll! Sie leiten Parsifal zum Quell, Kundry löst die Beinschienen seiner Rüstung und schickt sich zur Fußwaschung an, Gurnemanz nimmt den Brustharnisch ab mit der Versicherung auf Parsifals matte Frage, daß er noch heute am Tage der Totenfeier für Titurel zu Amfortas geleitet werden soll. Dann schöpft der Greis mit der Hand Wasser aus dem Quell und besprengt Parsifals Haupt: „Gesegnet sei, du Reiner, durch das Reine! So weiche jeder Schuld Bekümmernis von dir!" Nachdem Kundry ihm die Füße gesalbt und mit ihrem aufgelösten Haar getrocknet hat, salbt Gurnemanz auch das Haupt des neuen Königs. — Unbemerkt hat jetzt Parsifal aus dem Quell Wasser geschöpft und benetzt damit die vor ihm kniende, schluchzende Kundry: Sein erstes Amt sei die Taufe dieser Sündigen und ihre Hingabe an den Erlöser. —

In sanftem Glanze erstrahlen rings Wald und Wiese — Karfreitags-Zauber! Gerührt betrachtet Parsifal das milde, zarte Knospen und Blühen rings. Wohl sollte man wähnen, daß am höchsten Schmerzenstage der Christenheit alles, das da blüht und atmet, nur trauern und weinen müsse; doch Gurnemanz belehrt ihn eines Besseren:

Des Sünders Reuetränen sind es,
die heut' mit heil'gem Tau
beträufet Flur und Au:
der ließ sie so gedeihen.
Nun freut sich alle Kreatur
auf des Erlösers holder Spur,
will ihr Gebet ihm weihen.
Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen:
da blickt sie zum erlösten Menschen auf;
der fühlt sich frei von Sündenangst und Grauen,
durch Gottes Liebesopfer rein und heil:
das merkt nun Halm und Blume auf den Auen,
daß heut' des Menschen Fuß sie nicht zertritt,
doch wohl, wie Gott mit himmlischer Geduld
sich sein' erbarmt und für ihn litt,

der Mensch auch heut' in frommer Huld
sie schont mit sanftem Schritt.
Das dankt dann alle Kreatur,
was all' da blüht und bald erstirbt,
da die entsündigte Natur
heut' ihren Unschuldstag erwirbt.

Kundry blickt mit tränenfeuchten Augen demütig zu Parsifal auf, der sie auf die Stirn küßt. Er sah einst die Blumen dahinwelken, die ihm erblühten; auch Kundrys Tränen werden zum Segenstau, der die Au erstrahlen läßt — die echten Reuetränen der Sünderin, deren Schmachten nach Erlösung seit Ewigkeiten nun endlich erfüllt werden soll.

Aus der Ferne klingt, allmählich anschwellend, feierliches Glockengeläut herüber. „Die Stunde ist da!" Gurnemanz wird die beiden zum Heiligtum geleiten. So schreitet der reine Tor in voller Rüstung an der Seite Kundrys dem Führer nach. Wieder ist es eine Wanderung, die durch den Schoß düsterer Felsenhallen (wie im ersten Aufzuge) geht, von deren Gewölbe der Klang der Glocken immer deutlicher und machtvoller zurückdröhnt. Man sieht Züge von Rittern in Trauergewändern, die zur Totenfeier für den heimgegangenen König Titurel pilgern. Der prächtige Tempel ist düster beleuchtet. Von der einen Seite geleiten Ritter die Leiche Titurels im Sarge, von der anderen bringt man, voran den kostbaren Schrein mit dem Gral, Amfortas auf seinem Siechbette. In der Mitte ist der Katafalk errichtet, dahinter der Hochsitz mit dem Baldachin für Amfortas. Traurig erklingen die Weisen der beiden Züge. Wer fällte den Helden im düsteren Schrein? Des Alters tötende Last, da er den Gral nicht mehr erschaute! Wer wehrte es ihm, den Segen des Heiligtums zu empfangen? Dort der sündige Hüter, der heute zum letztenmal des Amtes walten will! — Amfortas hört die schwere Anklage. Wehe ihm! Williger nähm' er als mildeste Sühne seiner Sünde den Tod hin! Man hat den Sarg geöffnet, beim Anblick des toten Königs Titurel brechen alle in Schmerzens-

rufe aus. Furchtbar lautet die Selbstanklage des Amfortas: Dem Reinsten, dem einst die Engel sich neigten, gab er den Tod. Umstrahlt vom Lichte göttlichen Glanzes schaut Titurel nun den Erlöser selbst; mag er ihn bitten, daß sein heiliges Blut und sein Segen noch einmal den Brüdern neues Leben, Amfortas aber erlösendes Sterben als einzige Gnade bringe! — Die Ritter drängen, daß der König den Schrein enthülle und seines Amts walte. Da springt Amfortas in wilder Verzweiflung auf und stürzt sich unter die Zurückweichenden: Schon fühlt er des Todes Nahen; soll er noch einmal durch den Anblick des Grals sich neue Lebenskraft geben? Nie! Wer will ihn zwingen? Kann er doch nur so die furchtbaren Leiden seines Daseins enden! Er reißt das Gewand auf, bietet ihnen den Körper mit der offenen Wunde dar und fordert sie auf, ihre Schwerter bis ans Heft in seine Brust zu stoßen. — In diesem Augenblicke ist Parsifal unbemerkt mit Kundry und Gurnemanz unter den scheu zurückdrängenden Rittern erschienen. Jetzt tritt er vor Amfortas, streckt den Speer aus und berührt mit dessen Spitze die Wunde: „Nur eine Waffe taugt: die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug!" — Amfortas' soeben noch von schmerzvoller Ekstase verzerrtes Antlitz leuchtet in heiliger Verzückung auf: Die brennende Wunde schloß sich, vorbei ihr Schmerz und ihre Qualen! Gurnemanz muß den vor Ergriffenheit Schwankenden stützen. Heil und entsündigt! Parsifal übernimmt nun des Grals Verwaltung. Das Leiden des Amfortas gab ihm als zagen Toren Mitleids höchste Kraft und reinsten Wissens Macht, durch die er den Speer zurückerrang und die Quelle unsäglichen Leidens schloß. Sofort tritt er das neue Amt als Gralshüter an: „Enthüllet den Gral! Öffnet den Schrein!"

Wieder senkt sich heilige Dämmerung über den weiten Raum und die Schar der Frommen, als Parsifal den „Gral" ergreift und unter stummem Gebet in seinen Anblick sich vertieft. Die Schale erglüht in magischem Purpurlichte, seine

belebende Kraft erstreckt sich für diesen Augenblick selbst auf Titurel, der sich segnend im Sarge erhoben hat. Aus der Kuppel des Tempels herab schwebt als Botin des Heilands eine weiße Taube und verweilt über dem Haupte Parsifals, der aus dem Gralsbecher den himmlischen Segen austeilt. Kundry ist beim Anblick des im Gral sich offenbarenden Heilands, entseelt und erlöst vom Fluche ihres Daseins, zu Boden geglitten.

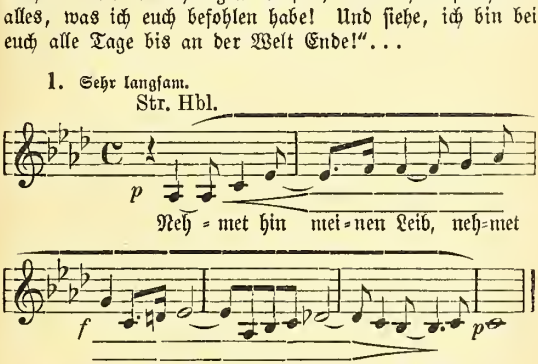
3. Die Musik zum Weihefestspiel.

Das „Parsifal"-Vorspiel zeigt sich nach äußerer Faktur kunstloser gearbeitet als die Vorspiele zu „Lohengrin", den „Meistersingern" oder „Tristan"; es will auch in Rücksicht auf sein Sujet weniger durch filigranartige, als durch massige und großzügige Architektonik wirken. So kommt es, daß Wagner hier die Themen und Motive durch sich selbst, durch ihre schlichte Größe und packende Gewalt, ihren feierlichen Fortschritt und die weihevolle Kantilene, reden läßt. — Von den zwei Teilen des Vorspiels bildet der erste die Exposition, der zweite das auf Grund dieser Exposition sich abspielende Drama selbst. Im ersten sehen wir den helleuchtenden, segenspendenden, verjüngenden Gral mit der anbetenden, in tiefe Andacht versunkenen Schar der Gläubigen; im zweiten werden wir dem Leide der Gralsritterschaft gegenübergestellt, das Amfortas' Sünde und der Verlust der Lanze über die Frommen von Monsalvat gebracht hat. So erscheint es natürlich und folgerichtig, wenn die Grundpfeiler des orchestralen Baues zunächst die beiden Abendmahlssprüche des Heilands als Ur-Institution der Speisung und Stärkung durch Leib und Blut Christi bilden. Aus den Sprüchen gewann der Gral sein Bestehen, seine Bedeutung und Weihe. Glaube

und Tugend umgeben ihn schirmend. Im zweiten Teile zeigt sich, wie aus der Abendmahls-Institution durch den Verlust des Speeres der schlimme Schmerz erwächst, der sich bis zur lautklagenden, mitleiderweckenden Äußerung steigert. Die innere Logik der Struktur ist mithin: Leib und Blut Christi vermittelt der Gral, den die Ringmauer festen Glaubens umgibt; wo dieser Glaube ins Wanken gerät, halten Schmerzen und Klagen um das entweihte Heiligtum Einkehr ... Nicht wie im „Lohengrin" treten uns die Wunder des Grals im Gewande ritterlich-stolzer Stärke und kühnen Streits für die verdächtige Unschuld entgegen, es liegt vielmehr in der Symbolik etwas von jener hohen königlichen Kunst, die uns bis zum heutigen Tage aus den fernen Zeiten der eleusinischen Mysterien her die dann vom Christentum durchsättigte Freimaurerei erhalten hat: Die Macht glaubensfreudiger Bruderliebe, die im Tempel des Lichts die Schar der Gleichgesinnten zu fester Kette verbindet. Alles ist auf das Ernste, Weihevolle und Feierliche abgestimmt, sehr langsam fortschreitend mit der Würde jener Priester, die im Haine von Dodona gemessenen Schritts dahinzogen, nur getragen von einer spezifisch christlichen Anschauung. Daher erklingen die beiden Abendmahlsprüche (1, Saiteninstrumente und Holzbläser): „Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut um unsrer Liebe willen!" und: „Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib, auf daß ihr mein gedenkt!" wie aus der tiefsten Tiefe menschlicher Glaubensfreudigkeit als Gebet zu lichten Höhen empor, zunächst unisono in schattiger Mittellage, dann in der Höhe, umrauscht von vollen Harmonien, als Verheißung (in Trompete und Oboe) wiederholt. So dringt die Lehre des Glaubens und der Bruderliebe durch die hinopfernde Tat des Heilands wie mit unbezwinglicher Gewalt von der Erde zum Himmel, von dort zur Erde zurück, über alle Lande und Völker, und erfüllt sie mit jenem heiligen Geiste, der einst am Pfingstfeste ausgegossen ward: „Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel

und auf Erden. Darum gehet hin und machet zu Jüngern alle Völker, und taufet sie im Namen des Vaters und des Sohnes und des heiligen Geistes; und lehret sie halten alles, was ich euch befohlen habe! Und siehe, ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende!"...

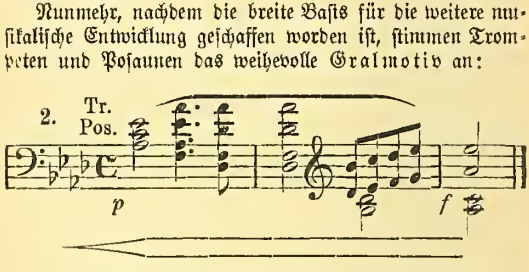
1. Sehr langsam.



Hier der erste Abendmahlspruch, dem der zweite um eine Terz höher genau nachgebildet ist. Der dritte Takt („hin mein Blut") enthält bei der Steigerung zum forte die Schmerzensfigur; unter Schmerzen gab einst der Heiland sein Blut für die Welt dahin, damit er sie von ihrer Sünde erlöse. Der vierte Takt („um unsrer Liebe") umschließt das wichtige Motiv des heiligen Speers. Nun im pianissimo (aufsteigende Tremolo-Harmonien der Streicher, rhythmisch dagegenlaufende Akkorde der Holzbläser und Hörner) das allmähliche, flutende Ansteigen der welterlösenden Wahrheit zu reinen, lichten Höhen; hier wiederholt sich der erste Abendmahlspruch (9. Takt, Melodie in Trompete und Oboe), umrauscht von weichen Harmonien, im ausdrucksvollen piano. Von hier aus ein langsames Zurücksinken zur Tiefe, ein neues Emporwogen aus ihr zur Höhe mit dem überirdisch-schönen Verklingen. Der Himmel scheint

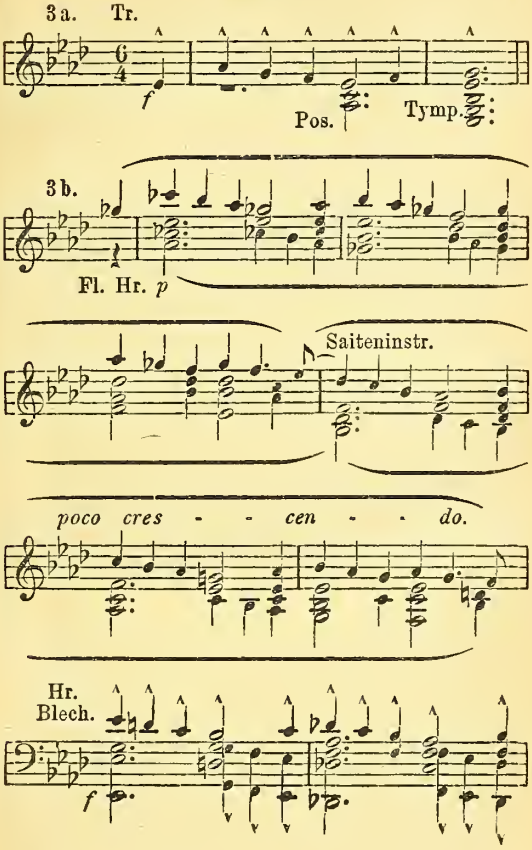
sich der Erde erschlossen zu haben, hinauf und hinab strömen gläubiges Gebet und göttliche Erfüllungsverheißung. — Im 20. Takte setzt der zweite Abendmahlspruch (wie 1, aber im schmerzerfüllten Moll) ein, im 3. Takte findet sich beim herben Übergange von E-Moll nach E-Moll wieder die Schmerzensfigur, der wir später (erster Aufzug) beim vollen Aufleuchten des Grals begegnen. Die Wiederholung verläuft genau so, wie im Beispiel 1, mit der Ausspinnung in der Höhe, dem Herabsinken und letzten Verklingen im reinsten Äther.

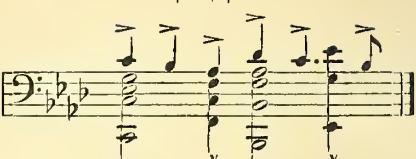
Nunmehr, nachdem die breite Basis für die weitere musikalische Entwicklung geschaffen worden ist, stimmen Trompeten und Posaunen das weihevolle Gralmotiv an:



Es ist aus der gregorianischen Intonation abgeleitet, wie wir sie auch in Liszts Kirchenmusik („Heilige Elisabeth", „Graner Messe") vorfinden. Kraftvoll schwillt es an, um plötzlich — durch die gegensätzliche instrumentale Behandlung wundersam berührend — im pianissimo von Flöten und Klarinetten wiederholt zu werden. Auch diese Anordnung entspricht der Architektonik des ganzen Baus.

Haben wir somit ein Bild des Heiligtums der Gralsritterschaft aus seiner historischen und religiösen Institution heraus in stimmungsvoller Tonmalerei empfangen, so deutet nunmehr das in den Trompeten majestätisch einsetzende Glaubensmotiv (3ª) auf den Mittler zwischen Heiland, Gral und Menschen hin:


3a.
Tr.
f
Pos.
Tymp.
3b.
Fl. Hr. p
Saiteninstr.
poco cres - - cen - - do.
Hr.
Blech.
f

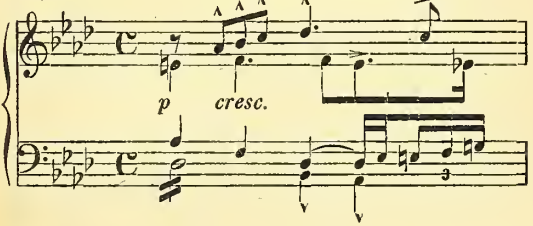


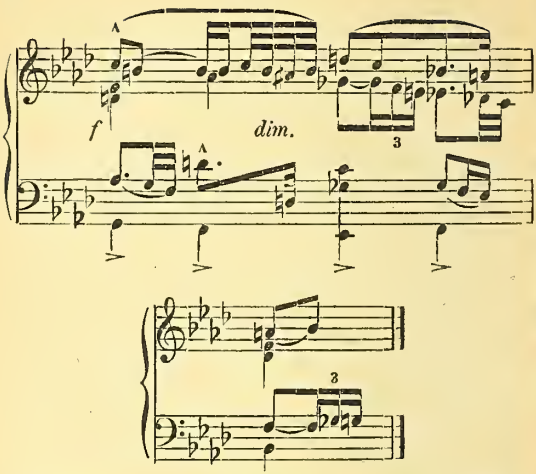
Dem ersten kraftvollen Auftreten der Glaubensbotschaft (3ª) folgt die Wiederholung (eine Terz höher) als Bestätigung: „Ja, Herr, wir glauben an dich unwandelbar! Und denen, die an dich glauben, hast du Erhörung verheißen!“ So tönt es zurück von jener Schar, die sich um den Gral zusammenfand. Darum stimmen nach einem ritardando und pianissimo-Verhallen auf dem Es-Moll-Akkorde die Saiteninstrumente sanft das Gralmotiv (2) an, dem eine Ausspinnung des Glaubensmotivs folgt (3ᵇ). Wir hören die kettenartig sich herabschlingende Weise zunächst in den Flöten; von ihnen übernehmen sie die Geigen, weiterhin markiger die Hörner, bis sie zuletzt feierlich in den Trompeten und Posaunen verklingt: „Der Glaube lebt, die Taube schwebt, des Heilands holder Bote!“ Auch hier ist wieder in den Tönen das Bild selbst festgehalten: Die vom Himmel kommende Glaubensbotschaft, herabdringend auf die Erde mit ihrem brausenden Widerhall dort, ein Bild der Verbrüderung der ganzen Menschheit durch den Geist des Glaubens, der aus der reinen Höhe sich niedersenkte und in seiner Wirkung von dort aus wieder bestätigt wird. Die Wiederholung des Motivs 3ª in Flöten und Fagotts klingt wie ein segnendes Nachwort des Himmels für den Bund gläubiger Herzen.

Damit ist der erste Teil des Vorspiels, die eigentliche Exposition, zu Ende. So rein und weihevoll, wie die musikalische Darstellung es schildert, müßte der Geist sein, der in Monsalvat waltet; allein es ist nicht so! Denn die Sünde hielt Einzug und stürzte die Gralsritterschaft in tiefes Leid. Ein dumpfer Paukenwirbel auf dem As löst sich in ein schauernd-

trauriges Tremolo der Kontrabässe auf der Sext und Tonika auf — der rauhe Odem des Winters, der des Frühlings holde Boten erstarren läßt — ein Zittern und Ersterben, das eine Welt knospenden Lebens und sonnigen Glanzes befällt. Klagend stimmt die Althoboe den Abendmahlspruch (1) an; aber er mutet nicht mehr so rein und verheißungsvoll an wie vordem, sondern verdüstert und klagend. Beim Einsatze der Schmerzfigur (1, Takt 3) springt das Tremolo von den Kontrabässen in die Violinen über. Wehe, was ward aus des Heilands Vermächtnis unter der Hut schwankender, sündhafter Menschen! Des Amfortas Ringen und Kämpfen mit seinem unsäglichen Leid, unter dem die ganze Gralsritterschaft seufzt, beginnt. Ist es noch der reine Leib, noch das echte Blut Christi? Jäh bricht das Abendmahlsthema (1) ab und hebt nach einem beruhigend eingeschobenen Septakkorde eine kleine Terz höher in den Violoncellen von neuem an, um sich ebenso wieder im klagenden D-Moll zu verlieren, der Klarinette die stückweise Weiterspinnung von 1 überlassend. Schrill schreit in der Trompete die Schmerzensfigur (1, Takt 3) auf. Und wer brachte all das Weh? Der heilige Speer und sein unheiliger Verlust! Darum schält sich bedeutungsvoll das Speermotiv (1, Takt 4) heraus. Eine erschütternde Steigerung führt dann mit dem Speermotiv zugleich und in einer Einbeziehung der Heilandsklage (15) zu folgendem Höhepunkte der musikalischen Schilderung:

4.





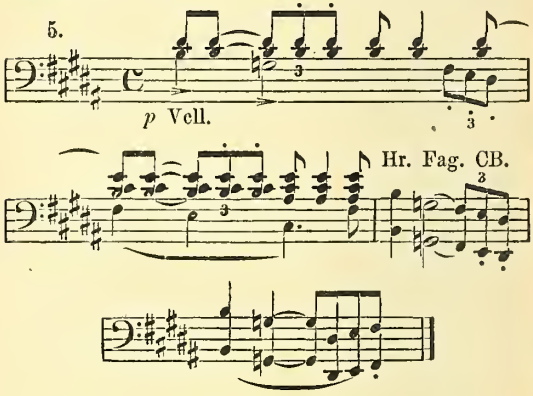
Hier erschließt sich uns der volle Blick in das entweihte Heiligtum, dessen Elend und Jammer zum Himmel schreit mit der Klage, die einst der Erlöser über die sündenvolle Welt ausstieß — das tiefe Weh auch einer lichten Welt im Jenseit, die einen Schimmer ihres seligen Glanzes zur Erde hinabsandte und diesen Schimmer nun getrübt sieht! Amfortas mit seinem Schmerze, der auch auf die Schar der Reinen übergeht, ist ein Abbild der ganzen Menschheit, die der Liebe des Heilands teilhaftig ward und sie törichten Sinnes von sich wies ... Noch ein kurzes, unruhiges Beben (Tremolo), wie der letzte Einfluß disharmonischer, unheiliger Empfindung. Die göttliche Liebe ist größer als die Sünde der Welt; und der Sühnetod Christi wird auch hier der Mittler für bußfertige Reue sein, um zur Erlösung zu führen. Im misterioso vernehmen wir den vorhin abgebrochenen

zweiten Teil des Abendmahlspruches (1) mit dem Speermotive in tröstlicher Fassung: Das verlorene Heiligtum wird einst zurückgebracht werden von reiner Hand zu besserer Hut, Schmerz und Leid müssen dann vergehen, der Gral wird wieder in reinem Glanze erstrahlen. Darum setzt der Abendmahlspruch (1) am Ende des Vorspiels*) als Übergang zur ersten Szene, im Dominatakkord von As sanft emporsteigend, ein, um wie in ätherklarer Höhe zu verhallen. Der Speer wird zurückgewonnen, der segenspendende Gral, von seinem neuen Verwalter enthüllt, alte Kraft ausströmen, aus dem geretteten Heiligtume sollen reine Gebete zu Gott emporbringen! —

Erster Aufzug: Gurnemanz und die Knappen im Schlummer — der Morgenweckruf von der Gralsburg her — das Gebet der drei! Posaunen auf der Bühne setzen unisono mit den ersten beiden Takten des Abendmahlspruches (1) ein; es folgt dann nach Gurnemanz' kurzer Aufforderung das Gralmotiv (2) in Trompeten und Posaunen auf der Bühne, vom Orchester (wie im Vorspiel) sanft aufgenommen (Flöten, Fagotts). Während des stummen Morgengebets stimmen Trompeten und Posaunen, wiederum auf der Bühne, das Glaubensthema (3ª) feierlich an, das in Nachahmung und Umkehrung, ähnlich wie bei 3ᵇ, von den Saiteninstrumenten (mit Dämpfer) des Orchesters sequenzartig fortgesponnen wird. Am Schlusse steht das Gralmotiv (2), auf der Bühne von den Trompeten intoniert, im Orchester von Flöten und Klarinetten wiederholt und in den Anhang auslaufend, den man für das Vorspiel bei abgeschlossener Wiedergabe durch das Orchester benutzt. Die drei haben sich von den Knien erhoben.

*) Als Abschluß für das Vorspiel bei seiner Wiedergabe durch das Orchester im Konzertsaale oder für die Sonderaufführung benutzte der Meister selbst den Anhang an das Gralmotiv, wie er sich in der ersten Szene, Takt 30, nach dem Morgengebet des Gurnemanz und der Knappen unmittelbar vor „Jetzt auf, ihr Knaben!" (Flöten und Klarinetten) vorfindet. Instrumental wie auch in der musikalischen Logik eignet sich die Wendung hierfür am besten und macht einen immer bedenklichen „ankomponierten" Schluß unnötig.

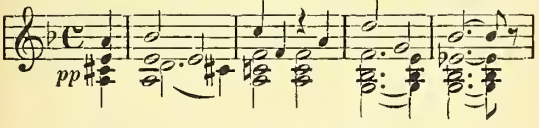
Ein Zweiunddreißigstellauf führt zunächst (Mäßig bewegt: „Jetzt auf, ihr Knaben") zu einer rhythmischen Umformung des Glaubensmotivs (3ª) in den Violinen. Es ist der Hinweis des Gurnemanz auf den ritterlichen Sinn des Königs, der freilich auch den Gral in schwere Bedrängnis stürzte, weil er Amfortas zu dem unheilvollen Zuge gegen Klingsor verleitete, bei dem die Lanze in den Händen des Feindes blieb. Nun haben die Ritter ein Kleinod weniger, dazu den siechen und kranken Herrn, der ihrer steten Pflege bedarf. Dieses Siechtum des Amfortas findet („Zeit ist's, des Königs dort zu harren") prägnanten Ausdruck in dem folgenden, durch Melodie wie Begleitrhythmus gleich charakteristischen Motive:



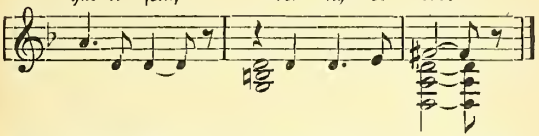
Glanz und Weh der Gralsritterschaft, auf die des Amfortas Leiden naturgemäß zurückwirken muß, ruhen hier in den nacheinander zur Geltung gebrachten Motiven 1, 2, 3 und 5 nahe beisammen. Damit aber auch der trostreiche, aussichtsvolle Hinweis auf die bevorstehende Erlösung von aller Qual

nicht fehle, bringen die Worte des Gurnemanz: „Toren wir, auf Linderung da zu hoffen“ das Torenmotiv:

6. Durch Mit=leid wissend, der rei=ne Tor:



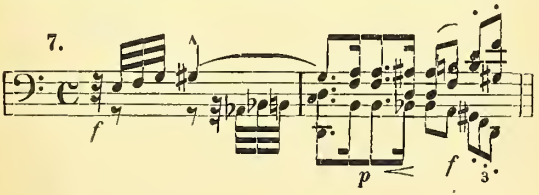
har=re sein, den ich er=kor!

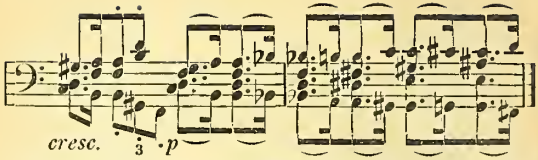


Sein Name bezieht sich natürlich nicht auf die Selbstkritik des Gurnemanz, sondern auf den reinen Toren Parsifal, dessen man harrt. Was helfen all die Heilkräuter, die Linderung bringen sollen, wo doch Heilung einzig nützt? Sie aber bringt nur der verheißene Tor!

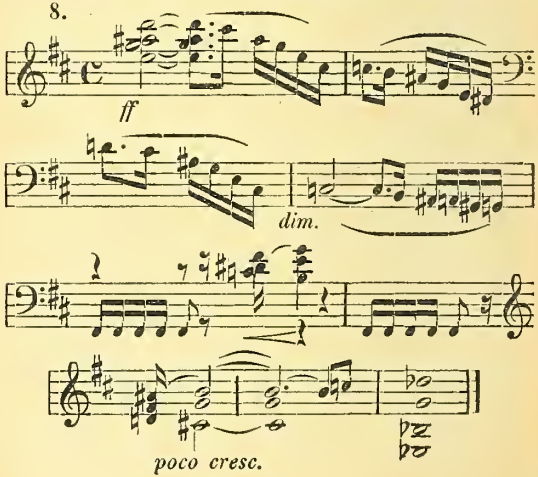
Noch bevor der sieche Amfortas vorbeigetragen wird, lernen wir Kundry als unablässig Hilfsbereite und Werktätige kennen; sie eilt auf jagendem Rosse herbei, um den in weiten Fernen Arabiens gewonnenen Balsam für den König zu überbringen. Zwei musikalisch charakteristische Wendungen bezeichnen das Unruhige, Hastende ihres Doppelwesens. Zunächst begegnen wir dem Rittmotive Kundrys:

7.





Es ist nicht vorübergehende Illustrationsphrase, sondern kehrt auch später bei den Schilderungen Parsifals von seinen Irrfahrten und Wanderungen zurück. Den Hufschlag des Pferdes schildern die abgebrochenen Zweiunddreißigstelläufe, zugleich auch das Schnauben des erregten Tieres; die weitere, rhythmisch straffe Diktion weist ebenso auf die vorhandene Tat- und Willenskraft wie auf das Ruhe- und Rastlose hin. Bei: „Da schwingt sich die Wilde herab!“ meldet sich dann in jähem Absturze das eigentliche, der Charakterschilderung Kundrys geltende Motiv:



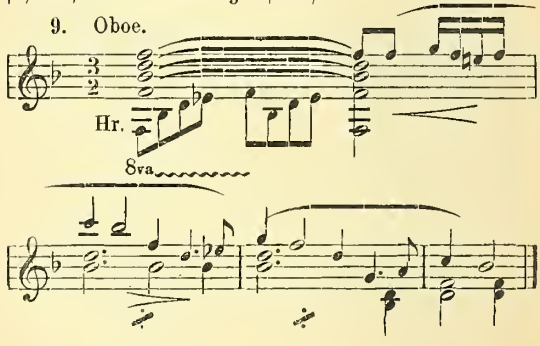
Wie aus der äußern Faktur hervorgeht, zerfällt das Motiv 8 in zwei gegensätzliche Teile: Kundry als Verzweifelnde mit dem wilden (durch vier Oktaven herabbrausenden) Aufschrei der vom Fluche der Rastlosigkeit Verfolgten; weiter dann Kundry als balsamspendende Büßerin im Dienste dessen, den sie einst auf Klingsors Geheiß in ihre Netze locken mußte. Obgleich die Sechzehntelfigur (Beispiel 8, Takt 1—4) den Worten des zweiten Ritters: „Da schwingt sich die Wilde vom Pferd herab" untergelegt werden könnte, darf man doch die Grenzen der musikalischen Schilderung bei Wagner nicht so eng ziehen, muß vielmehr auf den Charakter der vom Fluch gepeinigten Verzweifelten folgern — eine Stimmung, der allerdings auch das wilde Herabschwingen vom Pferde entspricht. Wolzogen will dieselbe Auslegung angewandt wissen, indem er schreibt, dieser Lauf sei das tönende Symbol des Fluches der Kundry, der sich ihr durch das ganze Drama nie rastend anheftet und auch von Amfortas wie Parsifal angenommen wird. „Es ist eine Gebärde leidenschaftlichen Fortschleuderns: so jagt der Dämon ihrer Schuld die Unselige von Welt zu Welt. Und wiederum ist es auch der Ausdruck ihres unstillbaren dämonischen Lachens, dieses Echos ihres Fluches aus ihrer eignen Brust, solch eine rechte musikalische Universalgebärde für das Verwünschende und Verwünschte, das uns nun in dieser wunderbaren Sagengestalt neu gegenübertritt." Den besten Kommentar zu dem ersten Teile des Motivs 8 gibt jedenfalls Kundrys eigene Erzählung im zweiten Aufzuge:

Kennst du den Fluch,
der mich durch Schlafen und Wachen,
durch Tod und Leben,
Pein und Lachen,
zu neuem Leiden neu gestählt,
endlos durch das Dasein quält!
Ich sah — Ihn — Ihn —
und — lachte!

da traf mich sein Blick! —
Nun such' ich ihn von Welt zu Welt,
ihm wieder zu begegnen.

In wirkungsvollem Gegensatze hierzu steht der zweite Teil mit seiner Ruhe bei den Worten Kundrys: „Nimm du! — Balsam!" Sind sie auch hastig hervorgestammelt, so zeigt doch die Wendung im Orchester die innere Genugtuung, die sie infolge ihrer guten Tat gewinnt. —

Der Zug mit dem kranken Könige naht. Das Motiv des Siechtums (5) in Violoncellen und Baßklarinette hebt mit eindringlicher Wehmut an. Dort ruht der in stolzer Blüte seiner Männlichkeit stehende Herr des siegreichsten Geschlechts (hier fügen die Bläser eine neue Variante des Glaubensmotivs [3a] ein), der nun seines Siechtums Knecht ward! Schwer seufzt es in den Hörnern auf, dumpf fallen die Bässe in der vergrößerten Quart wuchtend herab. Nach dem matten Danke des Königs: „Recht so! Habt Dank! Ein wenig Rast!" hebt die Leidensweise (5) von neuem an. Die „wilde Schmerzensnacht" ist noch zu frisch in der Erinnerung, um nicht Erwähnung zu finden. Nun aber umgibt ihn tröstend, mit seinem inneren Weh gleichsam versöhnend, Waldes-Morgenpracht:



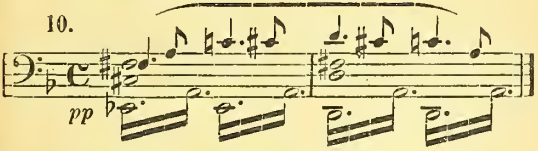
Die Kontraste der Schilderung sind von ergreifender Schönheit. Doch auch der Stil weist eine wesentlich andere Faktur als in den bisherigen Werken des Meisters auf. So sagt Dr. Neitzel von dem eben behandelten Abschnitte: „Diese Szene, die mit Ausnahme der letzten abgerissenen Worte Kundrys in ruhigem Zeitmaß bleibt und einen formal abgerundeten Satz bildet, ist für den letzten Stil Wagners zu bezeichnend, als daß sie nicht eine eingehende Charakterisierung verdiente. Im allgemeinen ist eine größere Sparsamkeit mit dem motivischen Gewebe, mit der eine bestimmte Schärfe des musikalischen Ausdrucks gleichen Schritt hält, zu beobachten. Die Form selbst, die Entwicklung des musikalischen Gedankens, die Überleitung von einem Motive zum andern, die im ‚Ringe des Nibelungen' nicht ohne manche Schroffheiten behandelt wurden und oft eine allzu große Despotie der Dichtkunst über die Musik erkennen ließen, verraten größere Geschmeidigkeit und Glätte. Freilich ist auch wieder eine Verfeinerung des tonsprachlichen Empfindens zu beobachten, das Wesen der Dissonanz in ihren unerschöpflichen Abstufungen ist noch schärfer erfaßt als bisher. Wir beobachten dieselbe Erscheinung in den letzten Quartetten Beethovens und können aus ihr in beiden Fällen die Schwierigkeit herleiten, die sich dem vollen Verständnis der Musik trotz ihrer einfachen Struktur entgegendrängt. Ohne ein längeres Sicheinleben wird der ‚Parsifal' so wenig wie der von den Zeitgenossen so falsch beurteilte ‚Tannhäuser' und ‚Tristan' geschätzt werden können. Zuverlässig sind die vorschnellen Enthusiasten, die alles an ihm bewundern, von einer begründeten Würdigung ebensoweit entfernt wie die Fachleute, die ihn als unfaßlich und über die Natur der Musik hinausgehend ablehnen."

Die Wendung: „Nun Waldes-Morgenpracht!" mit dem Thema 9 mutet fast wie die Naturschilderung in der „Walküre" an (bei: „Winterstürme wichen dem Wonnemond") und nach den Worten: „labt mich auch die Welle" findet

man für zwei Takte eine Reminiszenz aus der Rheintöchterszene der „Götterdämmerung“; die beiden Ähnlichkeiten verbindet der gleiche Grundgedanke: das Wohlgefühl in labendkühler Flut. Man beachte die Tonmalerei, wie bei der hoffnungsfrohen Zuversicht des Amfortas: „es staunt das Weh“ im Fagott das Motiv des Siechtums (5) stockend verklingt. Der Tadel an Gawan, der ohne Urlaub sich entfernte und damit des Grals Gebote verletzte, bringt in drei Posaunen, später von den Hörnern abgelöst, das Gralmotiv (2), wie selbstverständlich der trostreiche Ausblick des Kranken auf den verheißenen Retter die Torenverheißung (6) rekapituliert. Für kurze Zeit tritt bei Überreichung des neuen Heilmittels durch Gurnemanz auch Kundry mit ihren beiden Themen (7 und 8) in den Vordergrund; namentlich ist es die Fluchfigur aus 8, die bald in ursprünglicher Fassung dahinbraust, bald in der Vergrößerung die musikalische Basis für das Orchester abgibt. — Während die Knappen dann den König zum See hinabtragen, meldet sich sehr stark das Motiv des Siechtums (5), als wenn die Schmerzen nach dem Gespräche mit erneuter Heftigkeit zurückgekehrt wären; doch auch die Weise der Waldmorgenpracht (9) flicht sich versöhnend ein.

Bei den nachfolgenden, wenig gralsbrüderlichen Vorwürfen der zurückbleibenden Knappen gegen Kundry stellt diese mit: „Sind die Tiere hier nicht heilig?“ der menschlichen Schwäche das Gralsgebot mit dem Thema 2 entgegen. Gurnemanz nimmt die Angegriffene unter Hinweis auf ihr dienstbereites Schaffen und Wirken (Rittmotiv Kundrys [7]) in Schutz, die Andeutung der Buße für die Schuld aus früherer Zeit leiten die Abendmahlsprüche (1) ein und verweisen damit auf die verwandte Situation zwischen der Gralsritterschaft und jener Fluchverfolgten hin. Auch der Brüderschaft ist schwere Buße auferlegt, deren demutvolle Hinnahme vielleicht zum Heile (Torenmotiv [6]) führt in Gemeinschaft mit den Liebestaten Kundrys. So krönt

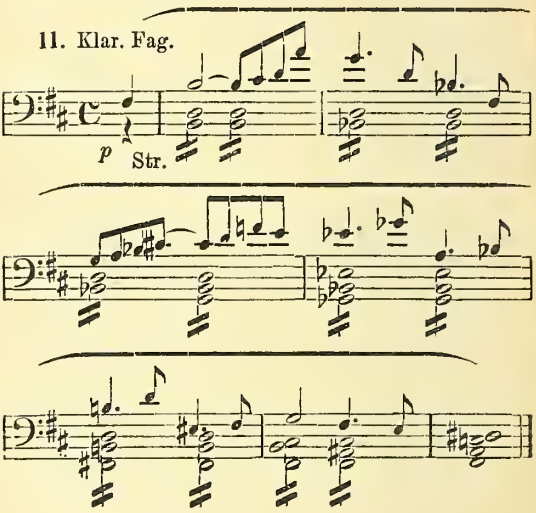
den Schluß der Mahnungen das Glaubensthema (3^a). — Der greise Gurnemanz beginnt nunmehr auf Befragen des dritten Knappen die Erzählung von der mystischen Vergangenheit der Gralsbotin, wie sie einst Titurel schlafend im Waldgestrüpp fand. Unselige Zauber halten ihre Sinne umstrickt. Hier das in gedämpften Bratschen auf der tritonischen Dissonanz der Bässe einsetzende Zaubermotiv:



Die Verwandtschaft mit Ortruds Zaubermotiv aus „Lohengrin" ist sinnfällig. Motiv 10 beschleunigt seinen Fortschritt mit der zunehmenden Erregung des berichtenden Gurnemanz und läuft in das Kundrymotiv (8) aus, weil ein unbewußtes Gefühl dem greisen Gralshüter sagt, daß das rätselhaft-lange Verschwinden Kundrys und die regelmäßig in jenen Zeitraum fallenden Unheilsvorgänge mit dem Zauber zusammenhängen, der über der Büßenden ruht. „Wo schweiftest damals du umher, als unser Herr den Speer verlor?" spricht diesen Verdacht unzweideutig aus. Einer Umgestaltung des Zaubermotivs (10) folgt in starker Steigerung die Schmerzensfigur mit dem Speermotiv (1, Takt 3, 4: „O, wundenvoller, heiliger Speer! Dich sah ich schwingen von unheiliger Hand!"). — Die Erinnerung an die schlimme Zeit begleitet eine heroische Bengung des Glaubensmotivs (3^a) bei dem Berichte vom Auszuge des Amfortas. War es doch heiliger Glaubenseifer, die ihn bewog, gegen den bösen Zauber (10) den Speer zu schwingen! Aber jener Zauber war stärker als Amfortas. Motiv 10 kristallisiert sich zu 8, dem Aufschrei Kundrys. In den Armen eines furchtbar-schönen Weibes

verlor der König den Speer, eine nie sich schließende Wunde brannte ihm in der Seite. Speer- und Schmerzensmotiv aus Beispiel 1 sind zu führender Rolle bestimmt. —

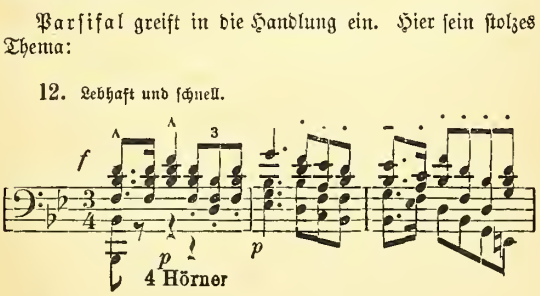
Die kurze Unterbrechung der Erzählung mit der Botschaft eines der Knappen, daß Kundrys Balsam die Schmerzen des Königs gelindert habe, begleiten die Themen 9 und 5. Nun fährt Gurnemanz (Flexion des Glaubensmotivs [3a]) fort, die Einkehr des Grals unter Einbeziehung von 3a, 2 und 1 in frommer Ekstase zu schildern. Die musikalische Logik folgt durchaus der seiner Rede. Jetzt aber wendet sich die Aufmerksamkeit dem unheimlichen Gegner Klingsor zu. Ein dumpfer Paukenwirbel auf dem Fis, ähnlich wie im Übergange des Vorspiels von Teil 1 nach 2, leitet das unruhevoll-dämonische Klingsormotiv ein:

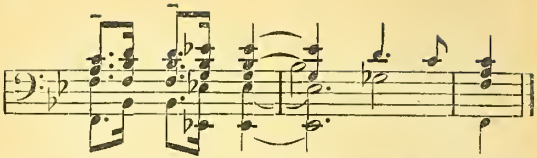


Es zeigen sich in der tönenden Schilderung herbe Gegensätze zum Gralmotive (2); denn der Gral wird erfolgreich befehdet durch die Zauber (10) Klingsors (11). Die Einbeziehung der Blumenmädchen-Lockweise des zweiten Aufzugs und des Kundrymotivs (5) deuten auf die Ahnung hin, daß jene Gralsbotin im Zusammenhang mit all den schlimmen Ereignissen steht. Doch ist der in Trauer und Trübsal gestürzten Gralsritterschaft die Hoffnung auf bessere Zeiten nicht versagt geblieben: „Vor dem verwaisten Heiligtume (klagend stimmen Englischhorn und Hörner das erweiterte Gralmotiv [2] an) in brünstigem Beten lag Amfortas, ein Rettungszeichen bang (d. h. unter Schmerzen, daher Schmerzensfigur [1, Takt 3]) erflehend: ein sel'ger Schimmer da entfloß dem Grale (hier setzt Motiv 2 pianissimo im vibrato der Streichinstrumente ein, um in den Abendmahlspruch [1] überzugehen); ein heilig Traumgesicht nun deutlich zu ihm spricht: Durch Mitleid wissend, der reine Tor, harre sein, den ich erkor!" Bedeutsam hat die Oboe, begleitet von Holzbläsern und Hörnern, die Weise der Torenverheißung (6) angestimmt, die von den vier Knappen leise wiederholt wird. Und der Verheißung, wie sie sich hier in keuschem Gebete äußert, folgt der Beginn ihrer Erfüllung auf dem Fuße.

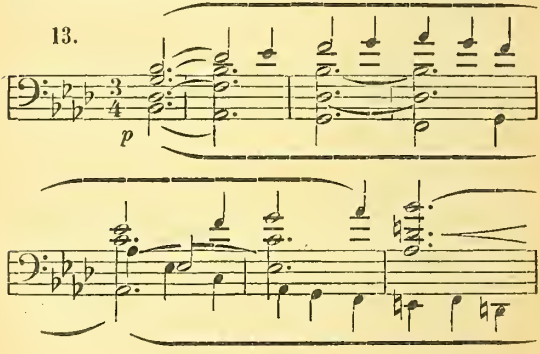
Parsifal greift in die Handlung ein. Hier sein stolzes Thema:

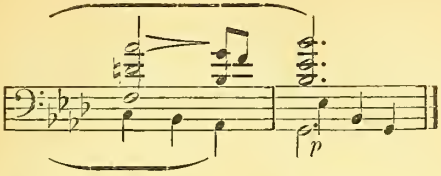
12. Lebhaft und schnell.



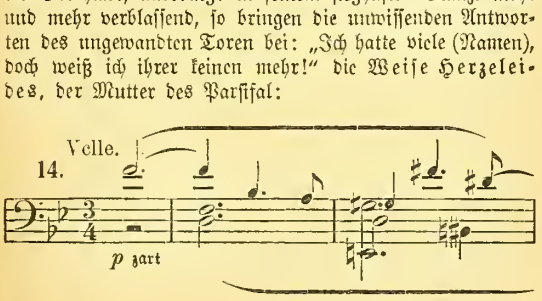


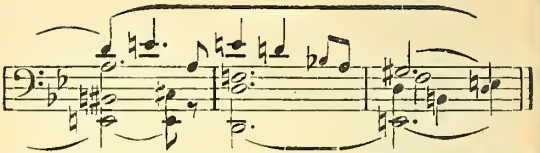
Zunächst hören wir das Motiv freilich nur im Ansatz (fortissimo), unterbrochen von einem den schwirrenden Todespfeil versinnbildlichenden Laute. Dann aber, als man den Übeltäter herbeibringt, tritt es aus dem Wehgeschrei der bestürzt zusammenströmenden Ritter und Knappen als Ganzes heraus. Sonder Furcht begegnet der Knabe den auf ihn Eindringenden; ist er sich doch eines Unrechts nicht bewußt! Strafe für den Frevler fordern die Entsetzten, die das Heiligtum entweiht sehen. Doch der Blick des Gurnemanz hat den Toren erkannt, der, unbelehrt über Recht und Unrecht, für den Fehl auch nicht strafbar sein kann. Nicht Strafe, sondern Belehrung bilde daher die Sühne. So ersteht während der eindringlichen Vermahnung des Alten aus der Weise der Waldesmorgenpracht die des Tierschutzes:





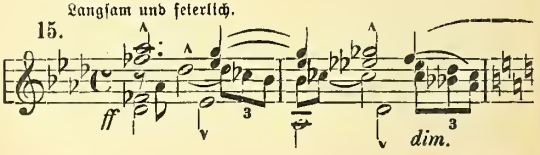
Von der Liebe für die schöne, reine Gottesnatur leitet der Tondichter auch das Mitleid für die Geschöpfe des Weltenlenkers ab und setzt damit seiner Herzensgüte ein „Denkmal dauernder als Erz". Es ist nicht das erstemal, daß Wagner aus der Naturliebe heraus die Tierschutzidee gewinnt; wir sind der Gedankenverbindung bereits im „Siegfried" begegnet. Auch wissen wir aus seinen letzten Schriften, wie sehr ihn der Tierschutz und die Greuel der Vivisektion beschäftigten. Hier im „Parsifal" erläutert er die Bekehrung durch das erregte Mitleid. Der Jüngling ist erschüttert, er wirft die mörderischen Geschosse von sich und zerknickt den unheilvollen Bogen. Eine interessante Reminiszenz begegnet uns auch bei dem Hinweise Gurnemanz' auf den gebrochenen Blick des toten Schwans — die Schwanharmonien aus „Lohengrin". — Behält nun zunächst das Parsifalmotiv (12) die Oberhand, allerdings in seinem sieghaften Glanze mehr und mehr verblassend, so bringen die unwissenden Antworten des ungewandten Toren bei: „Ich hatte viele (Namen), doch weiß ich ihrer keinen mehr!" die Weise Herzeleides, der Mutter des Parsifal:

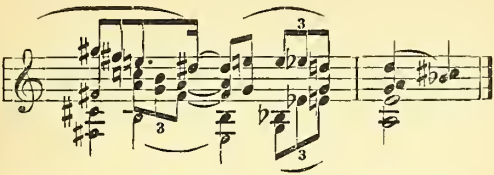




Das Motiv bleibt für die musikalische Darstellung längere Zeit bestimmend, auch dann, als Kundry, die Wissende, in die Unterhaltung eingreift. Später treten neben dem Parsifalmotive (12) noch die beiden Themen Kundrys (7, 8) auf; und als Gurnemanz auf ihre Herzensgüte als Vergelterin des Bösen mit Gutem hinweist, offenbart das Gralmotiv (2), daß Kundry diese Eigenschaft aus dem Vorbilde auf geweihtem Boden gewann. Aber schon macht sich der furchtbare Einfluß Klingsors auf die Verdammte von neuem geltend: düster hebt das Zauber- (10) und Klingsormotiv (11) an. Umsonst der wilde Aufschrei (8) ihres gequälten Herzens; die geheimnisvollen Fäden ziehen sich fester um ihr dahinschwindendes Bewußtsein. Klingsors Zauberschlaf (10, 11) befällt die Zitternde, sie bricht im Gebüsch willenlos zusammen. —

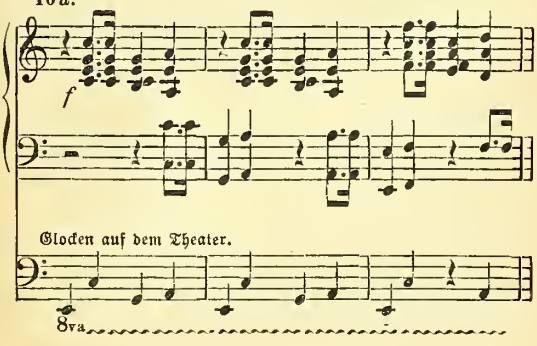
Es bereitet sich nun die szenisch wie musikalisch gewaltige Offenbarung vor, die Enthüllung des Gralmysteriums mit der Abendmahlerteilung. Das Gralmotiv (2) gewinnt wieder die Oberhand; denn der Gral ist es, der die Gläubigen zu seinem Liebesmahle mit dem geweihten Klange der Glocken (16) ruft. Wer ist der Gral? Wie Gurnemanz auf die naive Frage Parsifals eingeht, hört man neben dem Motive 2 die schon aus dem Vorspiele (4) bekannte Weise der Heilandsklage:

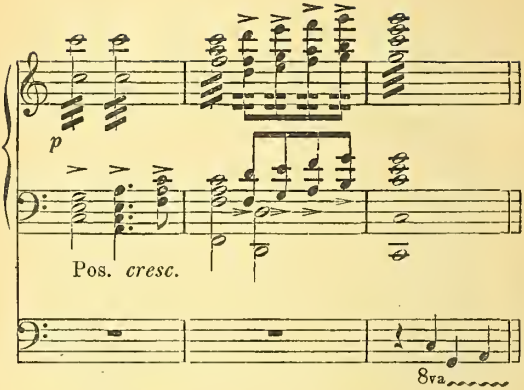


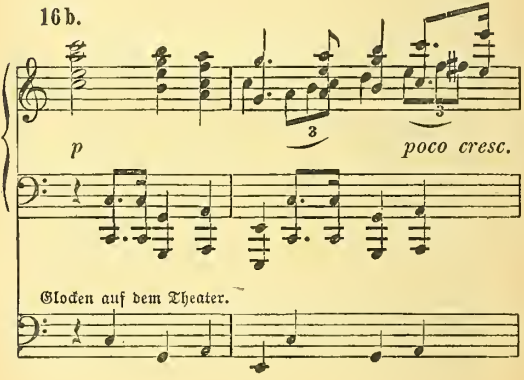


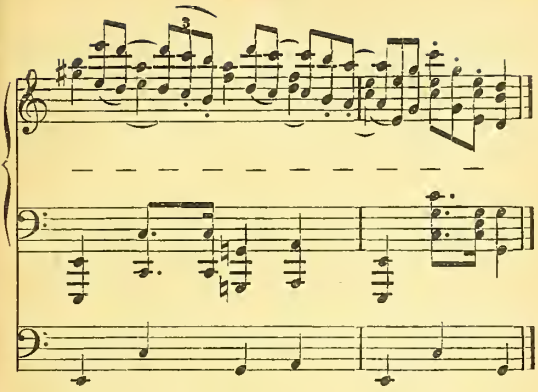
Gral und Leiden Christi mit dem Erlösertode für die sündige Menschheit sind unlöslich verbunden. Während die drei Themen (2, 15, 16) sich ununterbrochen ablösen, vollziehen Gurnemanz und Parsifal die Wanderung zum Heiligtume. Von der Ferne verkünden sechs Posaunen fortissimo als Ruf aus einer andern Welt den Abendmahlspruch (1). Der Tisch des Herrn erwartet die Brüder der Gralgemeinde zum stärkenden Mahle. Jetzt offenbaren sich dem erstaunten Toren die heiligen Wunder: Der lichte Tempel, brausendes Glockengeläute, dem sich die Marschweise der herbeipilgernden Ritter anschmiegt, die Nähe des Gral (16a) selbst:

16a.




p
Pos. cresc.
8va


16 b.
p
poco cresc.
Glocken auf dem Theater.



16b bringt das auf dem Glockenthema aufgebaute Zwischenspiel. — Die weihevollen Wechselgesänge beginnen. „Den sündigen Welten mit tausend Schmerzen" ruht auf den Harmonien der Heilandsklage (15). Als die Knaben den goldenen Schrein vor Amfortas niederstellen, intonieren vier Hörner das Gralmotiv (2), das indessen abbricht und aus höchster Kuppelhöhe von dem (a cappella) Glaubensmotiv in den Sequenzen des Beispiels 3b abgelöst wird. Ihm reiht sich noch einmal Thema 2 an, während die Hörner rallentando im Glockenmotiv ausklingen.

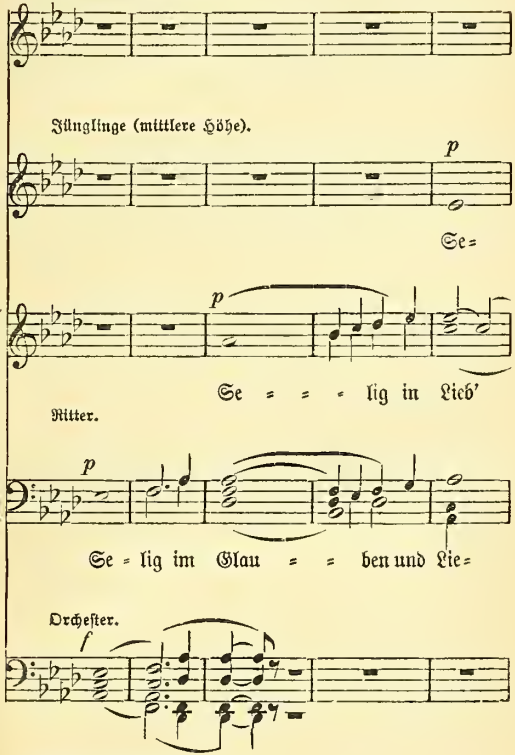
Die Tische sind gerüstet, der Gral harrt vor Amfortas der Enthüllung, Titurels Stimme befiehlt den Beginn der heiligen Handlung. Da zeigt der schmerzvolle Aufschrei der Heilandsklage (15), daß der König den Qualen seiner Wunde nicht zu widerstehen vermag. Ernst stellt sich das Gralsthema (2) dem Ausbruche des wilden Wehs entgegen, als dessen Quelle sich im weiteren auch das Kundrymotiv meldet. Siechtum (5), Zauber (10), Klingsor (11), Kundry (8),

Heilandsklage (15), Schmerzensfigur (1, Takt 3) ringen verzweifelt gegen die gebieterische Forderung des Gral (2) zur Abendmahlerteilung (1), bis endlich verheißungsvoll aus dem Munde der Jünglinge und Knaben der kommende Tor (6) verkündet wird, den auch der Chor der Ritter tröstend begrüßt.

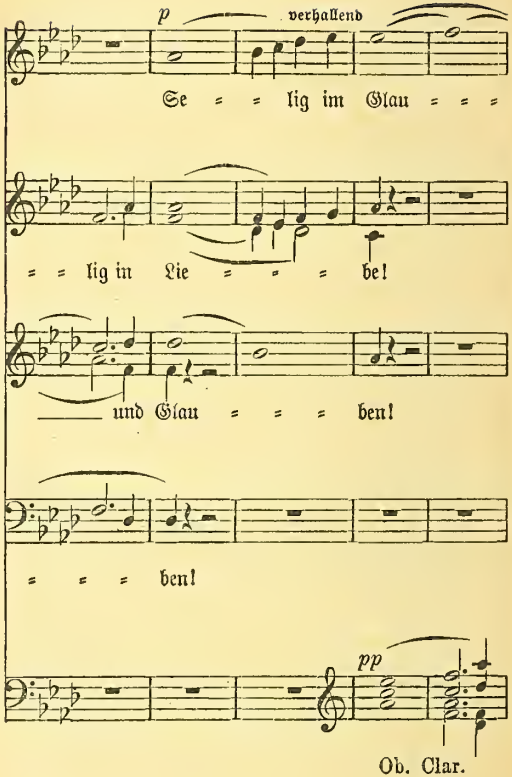
Auf die erneute Aufforderung Titurels schickt sich endlich Amfortas zur Erfüllung seines Amts an. Wie unendlich schwer es ihm wird, zeigt die Schmerzensfigur (1, Takt 3) zum pianissimo-Paukenwirbel auf dem Es. Aber über der Finsternis der Qualen geht das Licht göttlicher Gnade auf. Dem düsteren Tremolo der Bässe entringt sich der Abendmahlspruch (1) in den beiden Fassungen des Vorspiels. Bei der Wiederholung, als in der Schmerzensfigur der jähe Übergang nach E-Moll erfolgt, bricht der blendende Lichtstrahl von der Tempelkuppel aus durch die Dämmerung und läßt den enthüllten Abendmahlkelch des Heilands purpurn erglühen: aus höchstem Schmerz der höchste Segen! So bleibt das Thema 1 der ganzen weihevollen Handlung getreu, bis der Gral wieder im Schrein verschlossen ist; nur bei der Wein- und Brotsegnung bezieht Titurel („O heilige Wonne, wie hell grüßt uns heute der Herr!") die Heilandsklage (15) ein mit dem prophetischen Hinweis auf die Anwesenheit des reinen Toren, den heut' göttliche Offenbarung wissend macht und der einst als neuer Hüter des Grals in die geweihten Hallen einziehen wird.

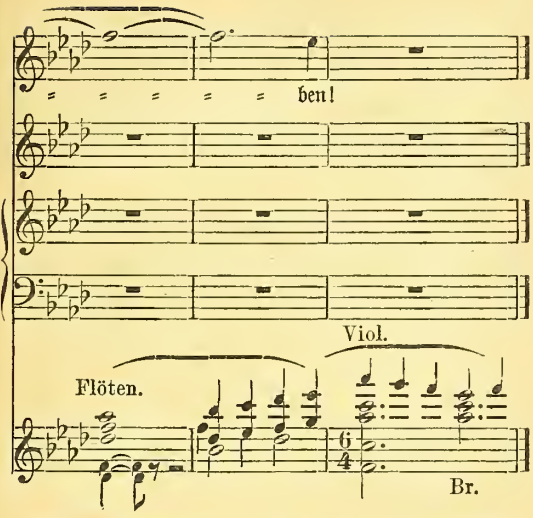
Das von den Bässen aufgenommene Glockenmotiv (16) leitet die Lobgesänge der Knaben und Jünglinge ein: „Wein und Brot des letzten Mahles", denen die Ritter zu den Rhythmen des Themas 16^b mit der sanft fortschreitenden Weise des Abendmahlspruchs antworten. Alles lebt im festen Glauben an den Erlöser, wie er sich segnend im Gral offenbart. So erhalten Grals- (2) und Glaubensmotiv (3^a) im Ausklingen die folgende Stellung zugewiesen:

17. Knaben in der Kuppel.



Bass-Tuba u. Pos.


p
verhallend
Se = = lig im Glau = = =
= = lig in Lie = = = be!
und Glau = = = ben!
= = = ben!
pp
Ob. Clar.



Das Glaubensmotiv (3) wird weiter ausgesponnen, während die durch das Mahl Gestärkten einander umarmen; aber auch die Heilandsklage (15) meldet sich als tönendes Symbol des erneut bei Amfortas eintretenden Schmerzes. Zum feierlichen Glockenthema (16) trägt man den siechen König davon; nach ihm verlassen die Teilnehmer den Tempel.

Die harten Worte des Gurnemanz an Parsifal begleitet das Torenmotiv (6), von dem Parsifalmotiv (12) in gedämpften Hörnern abgelöst. Haben die Zauber Klingsors auch den hellsehenden, klugen Alten heimlich umwoben, daß er den verheißenen Toren nicht erkennt? Fast hat es den Anschein, als ob dem so wäre; denn die tritonische Dissonanz des Zaubermotivs Klingsors (10) ist es, die sich mißtönig in die weihevolle Stimmung mischt, als Gurnemanz

ärgerlich Parsifal hinausweist und die Tür schallend hinter ihm ins Schloß wirft. Aus der Höhe aber rügt eine Stimme mit der Torenverheißung (6) den Irrtum des geistig Blinden. Zum Schlusse faßt der Tondichter noch einmal analog dem Beispiel 17 die ganzen Eindrücke der erhebenden Szene in dem Gralmotive (2) zusammen, dem sich Glaubens- (3) und Glockenthema (16) anschließen. Wie in geweihter Betrachtung verklingt die Musik.

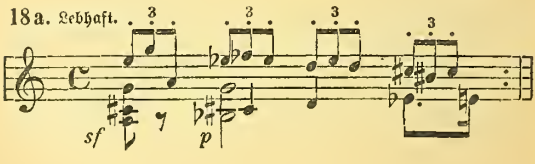
Zweiter Aufzug: Die kurze Einleitung schildert im herben H-Moll bei lebhafter Bewegung Klingsor (11) als Herrscher der Situation. Aus den erregten Oktavenläufen schält sich 11 in Klarinette, Oboe und Horn, später in den Posaunen heraus und bestätigt Klingsors Macht über Amfortas (Heilandsklage) wie über Kundry, deren Motiv (8) schrill aufschreit. Der Zauber (10) des Bösen hat sie beide umsponnen, vornehmlich aber Kundry, die ihr Fluch den Plänen Klingsors willenlos gefügig macht. Sie kann nicht durch sich selbst, sondern nur durch ihr entgegenkommende reine Liebe erlöst werden, während Amfortas mit Schmerzen sondergleichen in Reue und Buße sühnt, was er beging. Klingsors Blick reicht weiter als der des harmlosen Gurnemanz. Er erkennt in Parsifal den prädestinierten Retter des Grals und bietet naturgemäß alles auf, um dem Toren die Erfüllung seiner Mission zu vereiteln. Dazu braucht er vor allem Kundrys Verführungskünste. Ihr Sehnen nach Erlösung weiß sein Zauber schnell zu ertöten, dafür die alte, unersättliche Buhlsucht zu entzünden. Ihr muß es gelingen, den unerfahrenen Knaben von seiner Bahn ab auf die Pfade der Sünde zu locken.

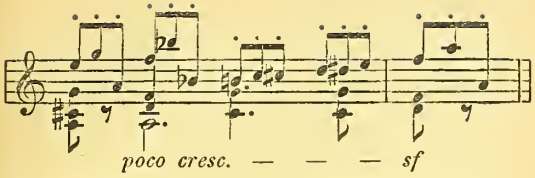
So finden wir im Beginn der Szene Klingsor mit seinen beiden Motiven (10, 11). Die Nähe des Toren kündet 6 in gedämpften Saiteninstrumenten an; kindlich jauchzend eilt er ahnungslos herbei. Allmählich wendet sich die musikalische Darstellung zugleich mit dem Zaubermotive (10) als Begleiter der geheimnisvollen Nekromantenemphase Klingsors

Kundry (8) zu, die denn auch, vom Rufe „mächtig angezogen", erscheint und unter dem Aufschrei ihres Motivs erwacht. Die thematische Anordnung bleibt durchaus übersichtlich. Klingsor tritt bald persönlich (11), bald mit der Macht seines Zaubers (10) der an sein Gebot gefesselten Kundry (8) entgegen. Das Sehnen Kundrys nach endlicher Ruhe unterstützt die Heilandsklage (15). Hinzu gesellen sich im weiteren das Toren- (6) und das Parsifalmotiv (12). In dem Berichte Klingsors über seine Erfahrungen bei den Gralsrittern übernimmt er (11) ebenfalls die Heilandsklage (15) als Ausdruck seines Sehnens nach Erlösung vom Bösen. Der von der Gralsgemeinschaft Abgewiesene rächte sich furchtbar an Amfortas (dessen Siechtumsweise 5) und seiner Schar. Den Speer besitzt er schon; nun reckt sich seine freche Hand nach dem Gral selbst (2) aus. Das Motiv 2 bricht hier disharmonisch ab, um dem von den Violoncellen dumpf intonierten Motiv 5 Platz zu machen. Doch zunächst gilt's, den Toren zu besiegen, der kühn der Burg Klingsors sich nähert. In einer dem Rittmotive Kundrys (7) nachgebildeten Figur ruft Klingsor die Ritter zur Verteidigung herbei. Immer vernehmlicher dringt das stolze, siegreiche Parsifalthema (12) hindurch. Mit dem Zauber- und Klingsormotiv versinkt der Turm, der Zaubergarten taucht auf.

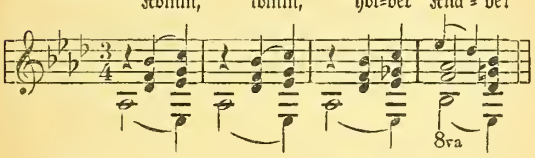
Die tönende Ausmalung des neuen, von blendenden Farben durchfluteten Bildes ist sowohl in der Gesamtwirkung wie auch in Einzelheiten von unerreichter Schönheit. Zunächst ein kurzer Ansatz des Parsifalmotivs (12); es kommt nicht zum Ausklingen, weil der Tor dort auf der Mauer selbst stutzig wird ob der Pracht, die sich zu seinen Füßen ausbreitet. Aus Kundrys Rittmotive (7) leitet sich die liebliche Verwirrung der holden Mädchenblüten ab, die in höchster Angst (18a) darüber sind, was der Weckruf zu bedeuten hat, ob der Eindringling, dessen Schwert die Geliebten niedermähte, auch sie bedroht. In wildem Durch-

einander („Verwünscht sollst du sein!") dringen sie auf Parsifal ein, dessen Thema (12) sich wie ein fester Fels (Hörner und Trompeten) in all dem Gewoge erweist. So rankt sich 18ª mehr und mehr um 12 als ein „Motiv verführerischen Blühens", wie Albert Heintz zutreffend sagt, gewonnen aus der „Mädchenklage, die späterhin als Ausdruck des Erlösungssehnens dieser ganzen verzauberten Welt zu noch intensiverer Bedeutung und Wirkung gelangen wird" (Wolzogen). Endlich finden sich nach langem Hin und Her die Gruppen der Blumenmädchen zu dem schmeichlerischen Lockgesange (18ᵇ) zusammen. Die aus Beispiel 18ª gewonnene Triole wird nunmehr ebenso Ausdruck der Schmeichelei wie der Entzückung, mit der Parsifal („Wie duftet ihr hold! Seid ihr denn Blumen?") der neuen Erscheinung gegenübertritt, bis schließlich das Minneangebot zum Zank und Streit (18ᶜ) unter den einzelnen Parteien führt und damit naturgemäß den heiß umworbenen, reinen Toren auf den Gedanken bringen muß, daß hinter diesem Treiben die Sünde lauert, der er sich ebenso ahnungslos überlassen würde, wie einst, da er den heiligen Schwan mit dem Pfeile niederstreckte. Der Eindruck des Häßlichen ist es, den er aus dem aufdringlichen Streite gewinnt, im Vereine mit dem unbewußten Gefühle für das Rechte und Gute, das ihn am Ende zu der ärgerlichen Abwehr drängt: „Laßt ab, ihr fangt mich nicht!" — Es folgen hier die drei bereits genannten Motive der ängstlichen Verwirrung (18ª), der Verlockung (18ᵇ) und des Zanks (18ᶜ) in prägnantester Fassung:

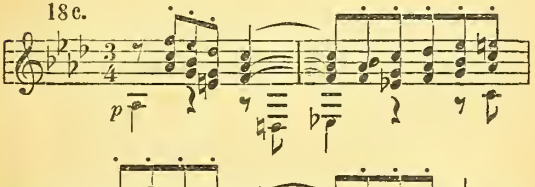




18b. Leicht bewegt.



18c.



Auf den Harmonien des Torenmotivs (6) ruft jetzt Kundry den sieghaften Reinen bei seinem Namen: „Parsifal! Weile!“ Und um den Eindruck der neuen Erscheinung zu erhöhen, ihn noch fesselnder auszugestalten, läßt der Komponist Parsifals erstaunte Antwort: „So nannte träumend mich einst die Mutter“ auf der Weise Herzeleides (14)

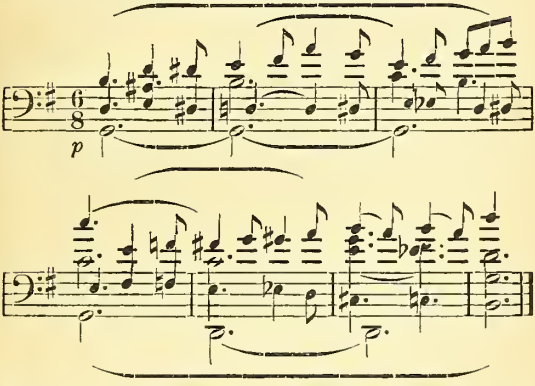
ruhen. Das Dazwischentreten Kundrys verscheucht die zudringlichen Blumenmädchen (18c); jetzt zeigt sich ihm die Verführerin in strahlender Jugendschönheit auf ihrem Blumenlager.

Wolzogen teilt die Szene zwischen Parsifal und Kundry sinngemäß in zwei Abschnitte: „Der erste, bedeutend kleinere, gilt der verführerischen Umwebung des ganz in Wundern befangenen Jünglingsgemüts mit den süßen und schmerzlichen Erinnerungen an die vergessene Liebe der Mutter durch Kundrys ergreifende und liebliche Gesänge. Der zweite dagegen zeigt uns in einer mächtigen dramatischen Steigerung und bei größerer Ausdehnung, doch in ungemein konzentrierter Fassung der gewaltigen Entwicklungsmomente, das Erwachen Parsifals zum moralischen Bewußtsein seines menschlichen Heilsamtes, das Ringen der Kundry nach Liebeserlösung und den Sieg der wissenden Reinheit über die verblendete Sehnsucht der Sünderin.“ — Auch für Kundry gilt zunächst, was Wagner*) von den Blumenmädchen verlangt: „Kein aufreizendes Moment sinnlicher Verführung.“ An diesem Toren würde jeder derartige Versuch scheitern. Die Brücke muß vielmehr ein edles, menschliches Gefühl bilden, das hier mit der Erinnerung an die Mutter erweckt wird: das Mitleid, dessen sentimentale Beimischung bei wenig willensstarken Personen sich leicht nach der Grenzscheide der Sinnlichkeit verschiebt. Gleichwohl kann sich Kundry in ihrer wahren Mission nur schwer verleugnen. Neben der Weise Herzeleides (14) zeigt sich ihr Sehnen (22a, 22b) auf recht weltliche Dinge gerichtet, und die Schmeichelfigur aus den Blumenmädchengesängen (18a) deutet neben dem Zaubermotive Klingsors (10) darauf hin, daß sie im Grunde dasselbe ist wie die andern, die sie eben verscheuchte, nur in den Künsten der Verlockung weit erfahrener als sie. — Mit einer Schlummerliedweise aus

*) Gesammelte Schriften, Bd. X, S. 384.

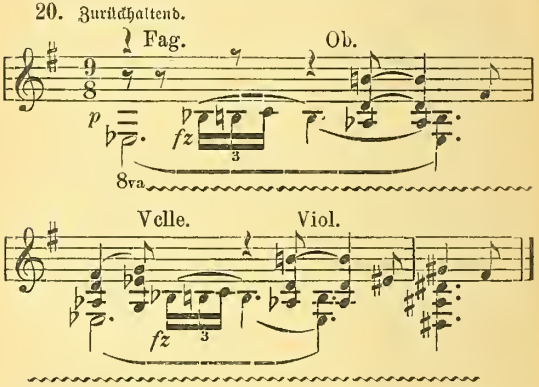
den Tagen der Kindheit sucht sie Parsifals Interesse stärker für sich zu gewinnen:

19. Sehr mäßig und ruhig.



Schaute sie doch das Kind an der Mutter Brust, sein erstes Lallen lacht ihr noch im Ohr! — Doch auch das Herzeleidethema (14) gewinnt immer mehr an Ähnlichkeit mit dem Kundrymotive (8); ihrer selbstsüchtigen Absicht vermag sich bei aller äußeren Verstellungskunst der innere Mensch nicht zu verschließen. Und an solch musikalisch-feinsinniger Psychologie ist der vorliegende Abschnitt überreich. Neitzel betont dies ebenfalls, indem er schreibt: „Hinsichtlich der Feinheit der Textcharakterisierung läßt ein genauerer Einblick in die Musik einen ähnlichen Höhepunkt auf dem Gebiete des Musikdramas erkennen, wie ihn Weber auf dem der Oper erzielte ... So genau nun auch die Musik mit dem durch die geschickte Verwendung der Dissonanzen bedingten Grade ihrer Helligkeit jedes Wort unterstreicht, so sehr bleibt doch der geschmeidige Linienzug

der Orchesterkantilene, der unendlichen Melodie, gewahrt, und diese musikalisch-formale Abrundung bildet den wesentlichen Fortschritt des ‚Parsifal'" ... Das Herzeleidethema (14) erhält geschwisterlichen Zuwachs bei: „Doch ihr Wehe du nicht vernahmst, nicht ihrer Schmerzen Toben" — im Motiv der Todesklage Herzeleides:

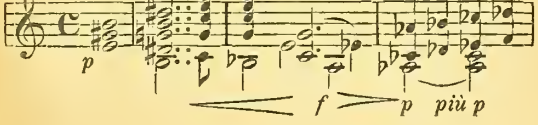


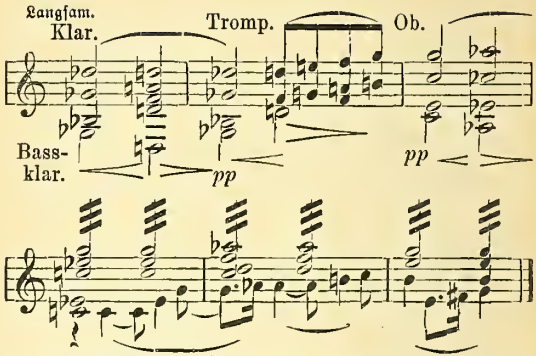
Kundrys Berechnung versucht, sobald sie den nachhaltigen Eindruck, den die Erinnerung an seine Mutter in Parsifal hervorgerufen hat, bemerkt, mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln auf eine Vertiefung jener Wirkung hinzustreben, um so die bis zur Willenlosigkeit gesteigerte Erschütterung des Toren ihren Zwecken dienstbar zu machen. Sie erreicht den Höhepunkt solcher Künste bei dem Ausrufe: „Ihr brach das Leid das Herz und Herzeleide starb!" Parsifal nimmt der Mutter letzte Seufzer (20) in fassungslosem Wehgefühl für sich herüber, da er ihr Mörder zu sein wähnt.

Nunmehr glaubt sich Kundry dem Knaben gegenüber auf dem Punkte, um mit ihrer wahren Absicht erfolgreich einsetzen

zu können. Seiner tiefen Seelennot beut sie Ersatz mit ihrer Liebe. Sie ist die echte Herodias (8), warnend hebt das Speermotiv (1, Takt 3), später die Zauberweise (10) an. Aber auch jetzt beobachtet Kundry noch die Vorsicht, nicht sich selbst mit ihren Wünschen direkt in den Vordergrund zu stellen, sondern mitleidvoll dem Verlassenen die Liebe anzubieten, „die einst Gamuret umschloß, als Herzeleides Entbrennen (20) ihn sengend übersloß." Das Zaubermotiv (10) begleitet den langen Kuß, den sie auf den Mund des in trübes Sinnen verlorenen Parsifal heftet.

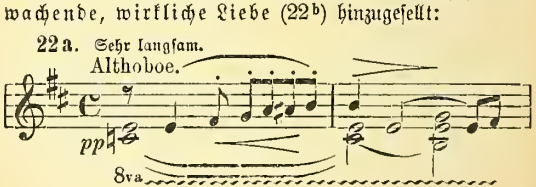
Wild schreit das Schmerzensmotiv (1, Takt 3) auf. Wehe! Wehe! Fast hätte der Träumende seine Sendung vergessen: die Schmerzen des Amfortas, die Wunde, nun brennt sie ihm im eignen Herzen! Die Diktion nimmt erregten Charakter an. Neben dem Kundrymotiv (8) meldet sich das Motiv des siechen Königs Amfortas (5), das Parsifal einst an geweihter Stätte so tief rührte. Er zog aus, das verlorene Heiligtum zurückzugewinnen, und ist nahe daran, in dieselben Schlingen zu fallen wie Amfortas. In diesem Augenblicke erkennt er Kundry als verführende Böse; das Mitleid machte den reinen Toren wissend. Und von dem Zauber (10) ihrer Liebe (8) ist etwas in sein Herz gefallen, das in sündigem Verlangen dort bebt und zuckt: „Das furchtbare Sehnen! Qual der Liebe!" Den Kampf zwischen dem göttlichen und weltlichen Sinne läßt eine eigenartige Beugung des Gralmotivs mit dem nachfolgenden Abendmahlspruch erkennen:

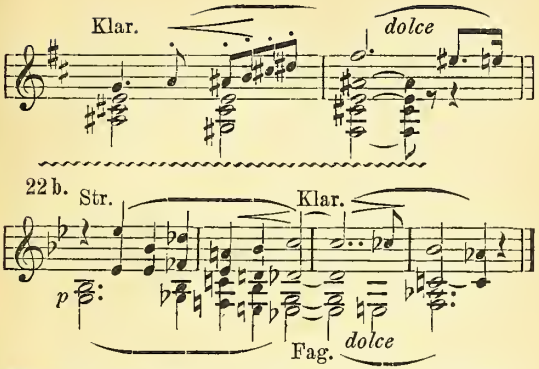




Heilandsklage (15) und Schmerzensfigur (1, Takt 3) sind als Anzeichen seiner Zerknirschung (neben dem Abendmahlspruch) zu bedeutsamer Rolle berufen.

Kundrys Erstaunen ist in leidenschaftliche Bewunderung für den Helden übergegangen, der ihren Zaubern zu trotzen vermag. Daß in dieser Bewunderung die Erkenntnis eigner Erlösungsmöglichkeit ruht, deutet ihre schüchterne Annäherung bei den Worten an: „Gelobter Held! Entflieh dem Wahn! Blick auf, sei hold der Huldin Nahn!" Trotzdem sie sich ihm in verführerischer Absicht naht, trägt ihre Lockung das Motiv des Sehnens nach Erlösung (22a), dem im weiteren Verlaufe sich ihre nunmehr zu Parsifal erwachende, wirkliche Liebe (22b) hinzugesellt:



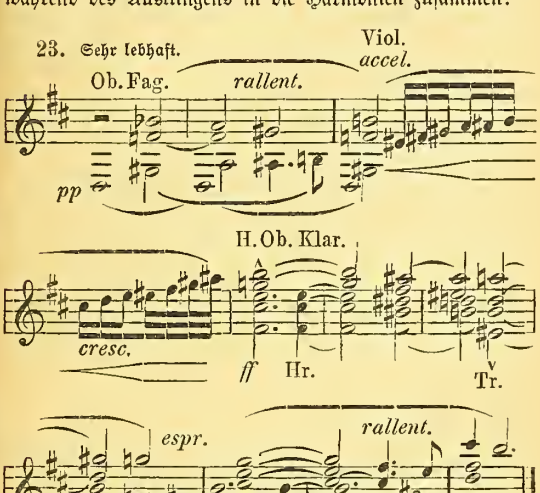


Was sie an dem Toren berechnend versuchte: durch Mitleid seine Liebe zu erwecken, muß sie nun an sich selber erfahren, sobald sie der Ohnmacht ihrer Reize inne und durch das überwältigende Mitleid des Parsifal für die Leiden des Amfortas darauf hingewiesen wird, wie mitleid- und erlösungsbedürftig sie selbst ist. So kommt sie dazu, von ihrem eigenen Leben zu sprechen, von dem Fluche, der seit undenklichen Zeiten auf ihr ruht, da sie den Heiland in seiner Todesnot sah und — verlachte. Es ist die höchste Tragik, die hier mit feinsinnigster psychologischer Entwicklung des Charakters Hand in Hand geht. Nur mühsam entringen sich die Worte der Brust der Verstoßenen. Karfreitagshindeutungen, Abendmahlspruch und Heilandsklage stehen der von der Gewalt des Bösen (10) beherrschten Verführerin (8) gegenüber. Die einzige Möglichkeit, von diesem Dasein unendlicher Qual befreit zu werden, bietet der Heiland selbst in seiner Offenbarung durch des Grals Wundermacht (2). Ihrer Liebe (22b bei: „Laß mich an seinem Busen weinen") indessen, die immer noch infolge des Zauberzwanges auf das Weltliche hinweist, stellt nunmehr der mit sich selbst durch-

aus klare Parsifal zu den Klängen seiner eignen Torenverheißung (6) sehr entschieden das Abendmahls- (1), Glaubens- (3a) und Siechtumsmotiv des Amfortas (5) entgegen. Aus den Schmerzen jenes Armsten weiß er, was eine Stunde Vergessens seiner Sendung zu bedeuten hat! Immer mehr verschärfen sich die Gegensätze. Ihrer schmeichlerischen Rede (Schmeichelfigur, aus 18a gewonnen) trotzt er mit dem Parsifal- (12, Hörner und Trompeten) und Gralmotive (2: „Erlösung, Frevlerin, biet' ich auch dir!"). Es ist wieder die alte, wilde Kundry (7, 8), die seiner Zurückweisung den aufflammenden Trotz des verstoßenen Weibes entgegenstellt. Sie verwünscht ihm die Wege zu Amfortas, dem er Erlösung bringen will und muß. Und da sie mit diesem letzten Trumpf ihrer Rache wieder ganz das Werkzeug der Zaubermacht Klingsors ist, so gewinnen die Motive 10 und 11 leitende Stellung.

Da ist auch schon der Herr des Zauberschlosses selbst auf der Mauer erschienen. Kundrys Künste versagen, so muß der Speer als letztes Mittel helfen. „Dich bann ich mit der rechten Wehr!" bringt das Speermotiv, das sich, scharf betont, wiederholt. Zischend (Glissandolauf der Harfe) durchschneidet die Lanze die Luft, um über Parsifals Haupte schwebend zu verharren! Die Trompeten stimmen zart das Gralmotiv (2) an und geben es an die Hörner und Klarinetten im Aufstiege weiter. „In Trauer und Trümmer stürz' er die trügende Pracht!" Unter dem Zeichen des Kreuzes bricht der unheilige Trug zusammen. Ein herber, aus dem Zaubermotiv (10) abgeleiteter Nonenakkord, der in staccato-Sechzehnteln nach der Tiefe zu geleitet wird und hier bei trotzigem fortissimo in dem zerstückten Klingsormotiv (11) ausläuft, schildert die Verwandlung des blühenden Gartens in traurige Einöde. Das Wehe des Verwelkens zittert durch die Lüfte, die Klage der dahinschwindenden Blumen, die vordem noch zur Lust geschaffen schienen. Die Gegensätze von lebensvoller Pracht des Einst und Todesstarre der

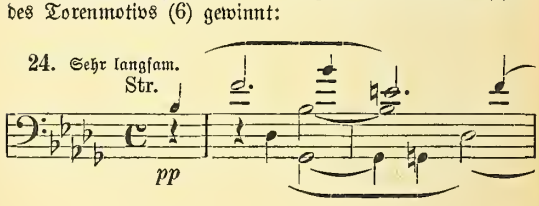
Gegenwart faßt der Tondichter bei Parsifals Worten an Kundry: „Du weißt, wo du mich wiederfinden kannst!“ während des Ausklingens in die Harmonien zusammen:

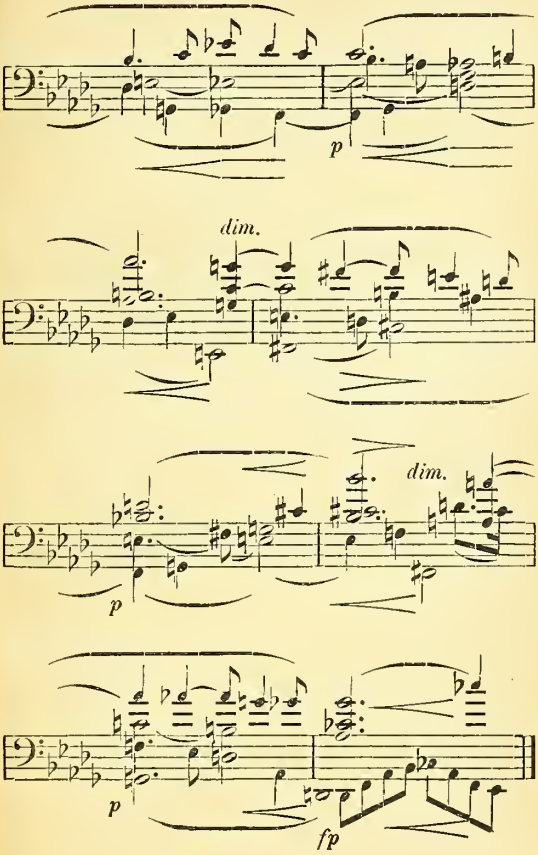


In der Gegensätzlichkeit des zweiten Aufzugs zum ersten und dritten liegt im wesentlichen das Reizvolle und Fesselnde des „Parsifal“ auch für die, die sich mit der Psychologie des Dramas und seiner Träger nicht gern abmühen, weil sie ihr fremd gegenüberstehen. Hier löst märchenhafte, orientalisch-üppige Pracht szenisch wie auch instrumental die ernste Weihestimmung ab. Aber die Gegensätze sind nicht künstlich für eine äußerliche Wirkung geschaffen, ergeben sich vielmehr aus

dem Leitgedanken von selbst. Daß den tiefreligiösen, das Heiligste des christlichen Glaubens berührenden Mysterien ein gleiches Aufgebot auf der andern Seite zu entsprechen hatte, folgt aus den Grundsätzen des Ebenmaßes in der dramatischen wie musikalischen Struktur. Aus der Farbenpracht des zweiten Aufzugs heraus gewinnt dann der Tondichter jenen geradezu erschütternden Gegensatz, mit dem er den Karfreitagmorgen des dritten Aufzugs einführt.

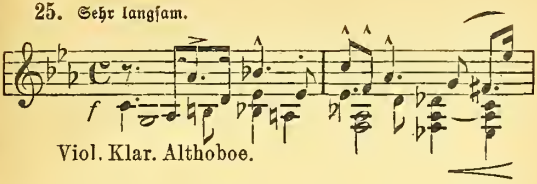
Dritter Aufzug: Es ruht etwas von der Stimmung im Beginn des dritten Aktes zu „Tristan" über dieser Einleitung: schwer, lastend, mit dem Ausblick auf die grauenhafte Öde, voll dumpfer Entsagung. „Das Bangen wuchs zur höchsten Not," so könnte das Motiv lauten, das Gurnemanz dann mit dem persönlichen Hinweise ergänzt: „In dieser Waldeck' barg ich selber mich, des Todes still gewärtig!" Von dem in Trümmer gestürzten Zaubergarten Klingsors überzog jene Öde die Welt der Gralsbrüder, und ihre Trauer, die in der Erlösungsweisfagung den einzigen Lichtblick zu finden wähnte, ward endlich zum stillen Verzicht: der Verheißene kommt nicht! Kundrys Fluch verwehrt dem Helfer den Weg, trostlos irrt er umher, ohne das Gebiet des Grals finden zu können, den rettenden heiligen Speer zurückgewonnen in der Hand und dennoch nicht imstande, mit ihm die Wunde zu schließen! Langsam und ausdrucksvoll heben die Saiteninstrumente mit der Weise der Bedrängnis (24) an, die der Komponist offensichtlich durch Nachahmung bzw. Umkehrung aus dem Quintenschritt des Torenmotivs (6) gewinnt:

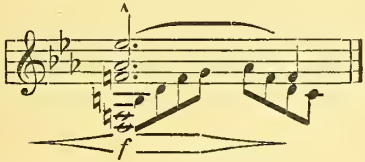



p
dim.
dim.
p
p
fp

Viele Beziehungen ruhen in diesem Thema noch außer dem Hinweise auf den irrenden Toren: Zunächst im dritten Takte die Totenklage um Titurels Heimgang; starb doch der greise König, weil der Erlösung bringende Parsifal den Weg zum Gralgebiete nicht fand und Amfortas angesichts seiner Schmerzen den Gral nicht enthüllen wollte. Der Anteil Kundrys an solcher Bedrängnis wird durch die Motive 10 und 7 angedeutet; allein in der letzten Weisung Parsifals: „Du weißt, wo du mich wiederfinden kannst!“ liegt zugleich die Gewißheit, daß Kundry, vom unseligen Zauber Klingsors befreit, nach ihrer Erlösung streben und zum Heiligtume zurückkehren wird. Beider Rückwanderung ist nicht nur ein Weg der Irrsal, sondern auch der Läuterung, die für Kundry nicht minder notwendig ist, als für Parsifal; der Kuß der Verführerin hat die Wunde des Verlangens in sein Herz geschlagen. Sie zu heilen und den letzten Rest weltlicher Regung in sich zu ertöten, ist der Weg durch trostlose Öden, in denen nichts den Geist oder die Sinne ablenkt, in denen sich der Wandernde ganz auf sich selbst besinnen kann, ein gutes und nützliches Ding. Entfliehen auch Seufzer der Bedrängnis der gequälten Brust, verheißungsvoll winkt doch der Gral (2), der auch Kundry (8) und ihrer Verzweiflung endlich Ruhe bescheren wird. Denn der reine Tor brachte heil und unentweiht den Speer durch alle Fährnisse zurück. Wie in der „Götterdämmerung“ der kecke Hornruf Siegfrieds sich nach dessen Vermählung mit Brünnhilde zum heroischen Thema kristallisiert, so benutzt Wagner hier das Torenmotiv (6) zu einer ähnlichen ritterlichen Umbeugung. Eben hat der wild herabstürzende Lauf des Kundrymotivs (8) wie ein Fluch den sich nahe dem Ziele wähnenden Irrwanderer zurückgeschleudert, als die Übertragung des Torenmotivs ins Heroische doch die Gewißheit gibt, daß die Not ihr Ende erreichen wird und der Suchende bereits am Ziele steht:

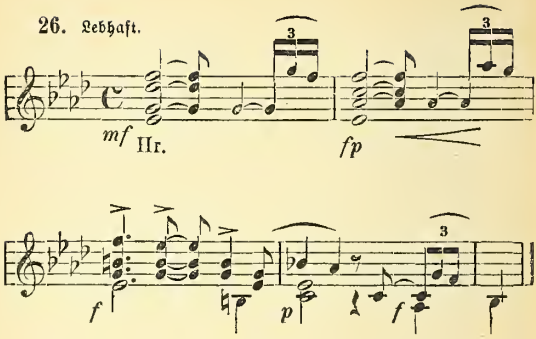
25. Sehr langsam.





Am Karfreitag, dem Todestage des Heilands, der alle Welt entsühnt, mithin auch Parsifal von Kundrys Fluche befreit, soll der wissende, reine Tor das Gebiet des Grals als Erlösungbringender erreichen.

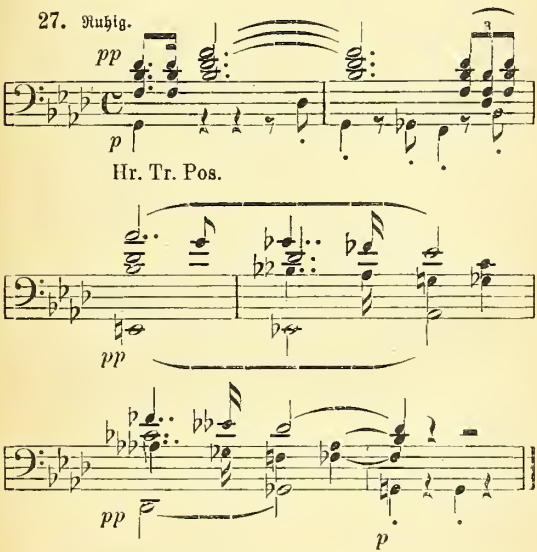
Unter einer Hecke findet Gurnemanz in totenähnlicher Erstarrung die wilde Gralsbotin. Die Motive 10, 11 und 22^b deuten nach rückwärts auf die Ursache; „am heiligsten Morgen heut'" bringt das mit den Karfreitagsweisen verbundene Entsühnungsmotiv (30^b). Der Sühnetod Christi war aller Menschheit eine Erlösung, mithin auch dieser reuigen Sünderin, die, vom Zauber Klingsors befreit, nun als Dienende auf heiligem Gebiete zu neuem Leben erwachen wird. Die frohe Aufforderung des Greises: „Auf! Kundry! Auf! Der Winter floh und der Lenz ist da!" bietet in den Hörnern ein Motiv der Lenzesfreude, das als Sinnbild der neu erwachenden Natur zugleich ein Vorläufer des Karfreitagszaubers ist, wohl auch auf die symbolische Bedeutung der Gegensätze in Kundrys Wesen hinweist.



Wieder zeigt sich die Kunst der musikalischen Einzelschilderung in hellem Lichte, als Gurnemanz durch allerlei Bemühungen die Erstarrte ins Leben zurückzurufen sucht (unruhige Triolenfigur mit Achteln und Sechzehnteln abwechselnd). Endlich schlägt Kundry (Gralmotiv und aufgelöster Abendmahlspruch) die Augen auf; noch halb befangen von dem unseligen Zauberschlummer wähnt sie wohl im Anfang, die alte Kundry (daher Motiv 8) zu sein, um schnell ihrer Erlösung von Klingsors Macht sich zu entsinnen und das neue Amt als Dienende zum Erstaunen des Gurnemanz anzutreten. Wirkte das alles der heilige Tag? Karfreitagszauber-Andeutungen (30) lösen sich in dem feierlich von Holzbläsern wiedergegebenen Gralmotive auf. —

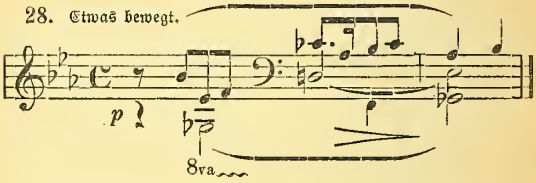
Da erscheint Parsifal als fremder Ritter in voller Rüstung, unerkannt. Ihm vorauf schreitet die mit dem Motiv der Bedrängnis (24) verknüpfte Torenweise. Die Frage Gurnemanz': „Wer nahet dort dem heil'gen Quell in düstrem Waffenschmucke?" beantwortet der Ansatz des Parsifalmotivs (12) in Hörnern, Trompeten und Posaunen zugleich mit

dem Motiv der Öde in den Bässen. Aber das Thema 12 stockt, ihm fehlt das Farbenfreudige und Zuversichtliche seines Charakters; es löst sich in schmerzvollen Harmonien auf und versinnbildlicht so die unendlichen Mühen, die der irrende Tor überwinden mußte und deren Erinnerung nun auf ihm lastet:



Das Thema 24 als Ausdruck schlimmer Bedrängnis wechselt mit Ansätzen des Parsifalmotivs (12) ab. Den Hinweis auf den geweihten Ort und Tag, der mit dem Waffenschmucke des Ankömmlings in grellem Widerspruche steht, begleitet das Gralmotiv. Als dann Parsifal, des

Helmes ledig, vor dem heiligen Speere zu stummem Gebet niederkniet und Gurnemanz entzückt den Toren und die ersehnte Waffe erkennt, finden neben 2 und 12 die Abendmahlsprüche (1), das Torenmotiv (6), das Speermotiv (1, Takt 4) endlich auch die Heilandsklage (15) Berücksichtigung. Bei Gurnemanz' Worten: „So kennst du mich noch? Erkennst du mich wieder, den Gram und Not so tief gebeugt?" bildet sich aus dem Thema 24 ein neues Motiv, das die Leiden der Gralsritterschaft schildert, wie sie sich auch in dem zum Greise gealterten Gurnemanz widerspiegeln:

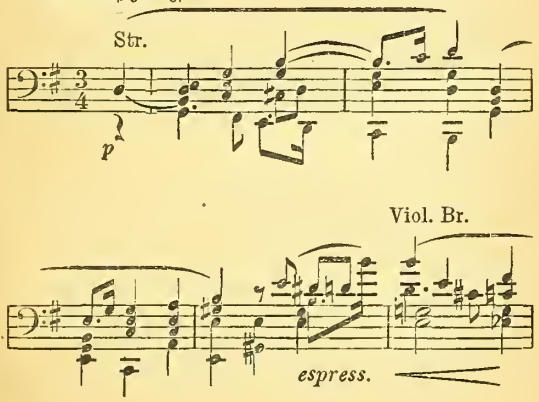


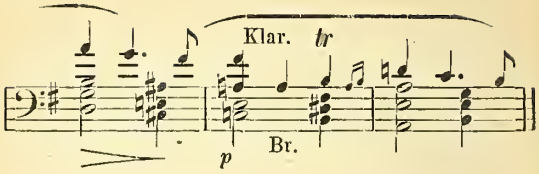
In dem folgenden Berichte Parsifals über die Leiden auf langer Irrfahrt gewinnen naturgemäß die düsteren Harmonien des Bedrängnismotivs (24) vollständig die Oberhand; neben ihm finden wir in selbständiger Führung oder als kurze eingestreute Wendungen das heroische Torenmotiv (25) wie auch das eigentliche (6), das Leidensmotiv des Amfortas (5: „Zu ihm, dess' tiefe Klagen") und die Gralsharmonien. Am Ende der Erzählung zeigen Gralsmotiv (2), Abendmahlspruch (1) und Glaubensmotiv (3^a), wie endlich die Macht des Grals über alle Leiden siegte und den Gläubigen auf rechte Pfade führte. — Gurnemanz läßt die bewegte Schilderung der Trauer, die über die Brüderschar ihre dunklen Fittiche senkte, folgen. Hier stehen im Vordergrunde das Gralmotiv, die Schmerzensfigur (1, Takt 3), auch Kundrys Weise (8). Seit langem bleibt die

heilige Schale unenthüllt, gemeine Nahrung statt stärkender Himmelsspeise wird den Rittern, die bleich und führerlos dahinsiechen (Anklänge an 31). Diese Waldecke wählte sich der Erzählende als stillen letzten Winkel (24). Titurel starb, ohne durch den Anblick des Grals noch einmal gelabt zu werden (3ᵃ, 2 in düsterer Färbung und 24). — Heftige Selbstvorwürfe, die sich Parsifal macht, weil er sich als die Schuld aller dieser schlimmen Wandlungen erkennt, führen zu seinem kraftlosen Zusammensinken. Eilfertig und hilfsbereit, wie sie einst für Amfortas aus Arabiens entlegensten Landen den Heilbalsam schaffte (daher Motiv 7), bringt Kundry labendes Wasser herbei für den Ermatteten.

Die Taufszene, durch das von den Bässen feierlich wiedergegebene Glockenthema (16) eingeleitet, beherrscht im wesentlichen neben dem später wiedergegebenen Entsühnungsmotive (30ᵇ) der weihevolle Taufspruch:

29. Mäßig langsam.



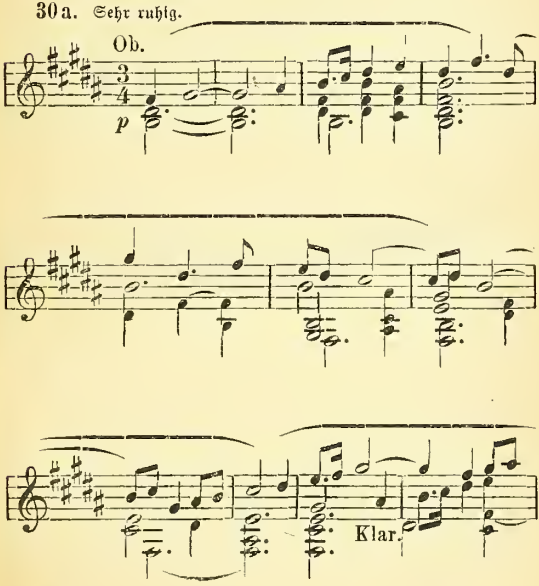


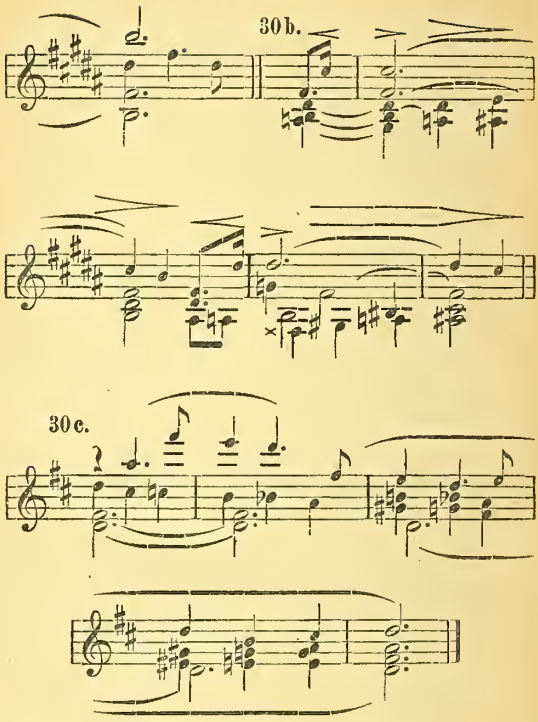
Diese Weise gehört mit dem Karfreitagszauber zu dem thematischen Hauptgewinn des ganzen dritten Aufzuges; in ihrem ruhigen, würdevollen Fortschritt charakterisiert sie zugleich den Standpunkt, bis zu dem die dramatische Darstellung mit ihren Hauptträgern, Parsifal und Kundry, gelangt ist, aufs klarste: Entsagung an alles Weltliche und Aufgehen in der großen Erlösungsidee, die im Gral repräsentiert und durch die Wiederkehr des Karfreitags in allen Herzen neu belebt wird! Nur für kurze Augenblicke unterbricht bei Erwähnung der Totenfeier für Titurel die trauermarschähnliche Weise des Beispiels 31 jene Grundstimmung, während Taufe und Salbung Parsifals zunächst nur 29 und 30^{b}, im weiteren dann auch 12, 6 und 2 einbeziehen. —

Sein erstes Amt als Gesalbter und durch der Taufe Bad vom Staube der Erdenpilgerfahrt Gereinigter übernimmt Parsifal, indem er der dienenden Sünderin die heilige Taufe selbst spendet. So vergilt er ihr Böses mit Gutem nach dem Vorbilde des Erlösers, der die segnete, die ihm fluchten. Die Handlung begleitet von neuem der Taufspruch (29), der im Gral- (2), Glaubensmotiv (3^{a}) und in der Heilandsklage (15) sich auflöst. Die Heilandsklage ist zugleich die Weise reuiger Zerknirschung; weinend liegt Kundry zu ihres Retters Füßen.

Nunmehr kehrt die echte, rechte Karfreitagsstimmung in aller Herzen ein, ernst und doch voll Hoffnung, wie sie dem Tage das Leiden des Heilands aufprägte, der selbst am Kreuze

starb, um der Menschheit Sühne und Leben durch seinen Opfertod zu geben. Erlöst sind durch ihn Natur und Menschheit, alle Kreatur der Erde, und die mit dem Lenz verbundene Daseinsfreude im Lichte himmlischer Verklärung erfüllt die Welt mit jenem sanftem Zauber, den der Karfreitag in dieser echt christlichen Auffassung ausströmt. Im flimmernden Strahle der Morgensonne ruhen Wald und sprossende Au, befruchtet vom heiligen Tau der Tränen, die aus der Sünder reuigen Augen träufen:





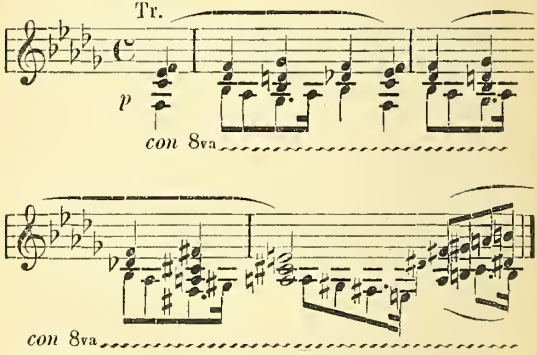
Die lang ausgesponnene liebliche Kantilene des Beispiels 30a ist das eigentliche Motiv der Blumenaue, jenes Zaubers, den die Bedeutung des Tags in die Natur hineinträgt bzw. aus ihr schöpft. Die innere Ursache jenes Zaubers ist die Entsühnung der Menschheit durch den Opfertod des Heilands.

Die Beispiele 30b und 30c bringen dann die eigentlichen Entsühnungsweisen, die man auch als Karfreitagsmotive bezeichnen kann, weil der Tag nun einmal sowohl vom allgemein-christlichen, wie im besonderen vom Standpunkte des Gralsmysteriums aus mit der Versöhnung zwischen Gott und den Menschen durch Christi Tod zusammenfällt. So hebt 30a in kanonartiger Verarbeitung die Karfreitags- oder erste Entsühnungsweise (30b, 2 Takte vor: „Wohl traf ich Wunderblumen an“ und bei: „Doch sah ich nie so mild“) an. Das Leiden Jesu am Kreuzesstamme wird allen Erlösung bringen: Amfortas durch Heilung der Wunde, den Gralsrittern durch Rückkehr der heiligen Lanze, Parsifal durch Sühnung des auf ihm lastenden Fluchs, Kundry durch den Anblick des enthüllten Grals. Bei den Worten Gurnemanz': „Das ist Karfreitagszauber“ scheint ein Erschauern (Tremolo pp.) durch die ganze Schöpfung zu gehen, die Violoncelle intonieren den Abendmahlspruch (1), dazu („O wehe, des höchsten Schmerzenstags“) gesellt sich die Heilandsklage (15). Nach: „Da sollte, wähn' ich, was da blüht, was atmet, lebt und wieder lebt (Schmerzensfigur: 1, Takt 3) nur trauern, ach, und weinen!“ setzt von neuem das Weben des Karfreitagszaubers (30a) ein; von der Oboe haben die gedämpften Violinen die Melodie übernommen. Während der Schilderung des greisen Gralshüters Gurnemanz, wie heut' die Natur gleich dem Menschen auf der Spur des Erlösers Gebete ihm weiht, schwillt die Weise der Blumenaue in den Streichern und Holzbläsern stark an, um danach jäh zum pianissimo sich abzudämpfen. Dumpfe Paukenschläge auf der Dissonanz des Tritonus begleiten das Gedenken an den Gekreuzigten. Später („mit himmlischer Geduld“) ist die chromatische Steigerung von großer Wirkung, welche die vierte und letzte Wiederholung von 30a einleitet. Auch die Entsühnungsthemen reden ein wichtiges Wort: Der düsteren Auffassung Parsifals vom höchsten Schmerzenstage stellt Gurnemanz die Erlösung der

Menschheit und Natur von Sünde und Leid, die geistige Wiedergeburt aus dem Tode, gegenüber. —

Aus der Ferne vernimmt man das Glockengeläut von der Gralsburg durch die stille Morgenluft herüber. Es ruft zu trauriger Pflicht: Titurels Leichenfeier leitet es ein. In das Glockenthema (16) mischen sich bereits die Rhythmen und schwermütigen Akkorde des Trauergesangs:

31. Feierlich und langsam.



Der Ruf ergeht an Parsifal (12), der, von Gurnemanz begleitet, feierlich mit Kundry die Wanderung zum Heiligtume antritt, dessen künftiger Hüter er sein wird. Die ganze Verwandlungsmusik ruht auf dem mit dem Gralmotive verbundenen Thema 31, das sich eintönig dahinschleppt gleich den grauen Wogen endlosen Leids, als sich der Tempel enthüllt hat und die Ritter mit der Leiche Titurels, dem siechen Amfortas und dem Gral einziehen. Alles ist in düsteren Farben gehalten; selbst das Gralsthema hat seinen strahlenden Glanz eingebüßt, Motiv 28 weist auf das Weh

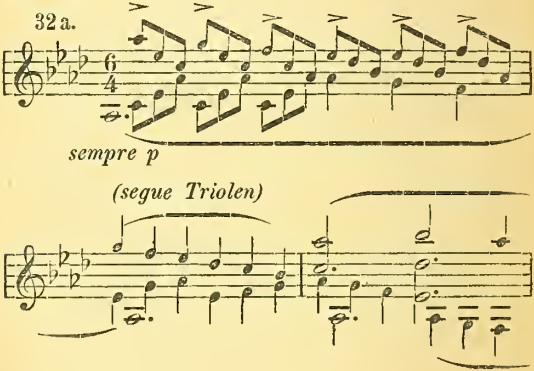
der gesamten Brüderschar hin. Die Schmerzensrufe beim Öffnen des Sargs, als man des geliebten Toten ansichtig wird, beziehen sich nicht ohne tiefe Absicht auf den Schrei Kundrys (8). Hier ruht in der Tat ein neues, schuldloses Opfer der Zauber Klingsors und der verführenden Kundry. Mit dieser Andeutung ist zugleich eine Parallele zwischen Christus und Titurel gezogen, die beide für andrer Fehl und Sünden durch ihren Tod die Buße auf sich nahmen und damit Entsühnung brachten.

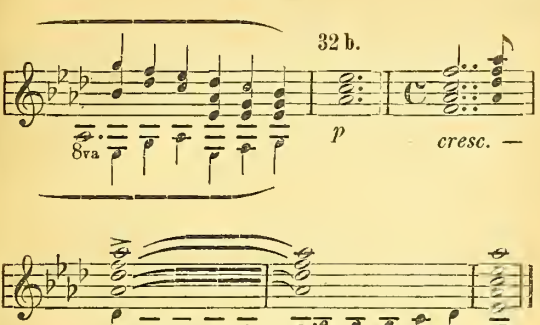
Die Entwicklung der Handlung von hier an bis zum Eintritt Parsifals bringt die furchtbare Selbstanschuldigung des Amfortas als Mörder dieses Toten mit den sich erneuernden, wilden Schmerzen und einer letzten Aufwallung seines starr-selbstsüchtigen Trotzes. Im Beginn weisen Abendmahl-, Gral- und Glockenmotiv auf die Weihe hin, die gerade schmerzliche Momente des Lebens gleich einem „Segen des Unglücks" ausströmen. Allein der Aufforderung zur Enthüllung des Grals stellen sich dann grimmer Schmerz (5) und menschliche Schwäche starr und ungebärdig entgegen. Selbst das dämonische Klingsormotiv (11) wird noch einmal ins Leben gerufen. Vom Standpunkte der dramatischen Wirkung aus bietet der Gegensatz von Trotz und Entsühnung selbstverständlich noch einen Höhepunkt. Bezüglich der Konsequenzen aus dem Starrsinn scheint von diesem Momente ab Amfortas durchaus unqualifiziert für die weitere Verwaltung des heiligen Amts, dessen Übergang an Parsifal als Notwendigkeit.

In die erregte Darstellung trägt das Gralsthema (2) plötzlich den alten Frieden hinein: Parsifal ist mit Kundry und Gurnemanz eingetreten, er berührt mit dem Speer die Wunde des Amfortas. Das Leidensmotiv (5) löst sich in sanfter Bewegung auf. Auch dieses Wehe, das nun für immer gestillt ward, ist ein Quell des Segens gewesen, indem es die Verheißung (6) erfüllte und dem zagen Toren Mitleids höchste Kraft wie reinsten Wissens Macht verlieh.

Breit und feierlich-groß meldet sich nun das Parsifalmotiv (12) bei der frohen Botschaft: „Den heiligen Speer, ich bring' ihn euch zurück!" Von Harfenklängen umspielt, hören wir den Abendmahlspruch (1 in Trompete) und das auf die Daniederkunft des Gral hindeutende, veränderte Glaubensmotiv. Ein neuer König auf Monsalvat, vom Gral selbst verheißen und für das Amt bestimmt! Parsifal schreitet unverzüglich zur Erfüllung seiner Sendung; er enthüllt den Gral, empfängt durch Herabkunft der Taube als Heilandsbotin den Segen Christi und erteilt das erste Abendmahl, während Kundry, von ihrem Leid erlöst, nach langer, ruheloser Irrfahrt zum ewigem Frieden einkehrt. — Daß in diesem jeder weltlichen Regung fremden Ausklingen mit dem Blick in die reinen Wonnen eines besseren Lebens nur noch die drei großen musikalischen Grundgedanken: Abendmahlsinstitution (1), Gral (2) und Glaube (3a) als deren Mittler frei walten und in sanfter Verklärung einander gegenseitig ablösen, kann nur natürlich erscheinen. So finden wir am Schlusse die folgende Gruppierung der Themen:

32 a.





Beispiel 32a bietet das ausgesponnene Glaubensmotiv (3a) in der ursprünglichen Form wie in der Umkehrung, zugleich mit Andeutungen des Gralmotivs — 32b das Gralmotiv selbst in seiner ersten Hälfte, dann vereint mit dem Abendmahlspruche.

„Über diesem wahrtraumhaften Abbilde ihrer selbst die wirkliche Welt des Truges vergessen zu dürfen, dünkt dem Künstler der Lohn für die leidenvolle Wahrhaftigkeit, mit welcher sie eben als jammervoll von ihm erkannt worden war." So hieß es in einem letzten Gruße Wagners an seine Freunde. Der Meister wähnte in dem stimmungsvollen Gelingen des Werkes im Jahre 1882 „die Bürgschaft für ein hocherfreuliches Wiedersehen" zu erblicken, ohne zu ahnen, daß es die letzte Tat seines Genies war, die er erleben durfte. Sein „Parsifal" wird nie vergehen, solange es eine Kunst und wahre Religiosität auf Erden gibt. In der Verschmelzung beider „Mächte" — wenn

man sie so nennen darf — von denen doch die eine aus der andern hervorgegangen ist, ruht das Geheimnis der Unsterblichkeit des Werkes und seines Meisters, dem Titurels Worte gelten können:

„Im Grabe leb' ich durch des Heilands Huld!"

Inhalt.

1. Die Vorgeschichte des Werks 3
2. Die Handlung im „Parsifal“ 16
3. Die Musik zum Weihefestspiel 37

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst

Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen

Bisher erschienen in Reclams Universal-Bibliothek:

Von Max Chop

d'Albert: Tiefland. Nr. 5287
Bach: *Matthäus-Passion. Nr. 5063
Beethoven: *Fidelio. Nr. 5124
— Missa solemnis. Nr. 6259
— Symphonien. Nr. 5231–33
Bizet: Carmen. Nr. 4886
Brahms: Symphonien. Nr. 6309
Händel: Messias. Nr. 5206
Haydn: *Schöpfung. Nr. 5407
— *Jahreszeiten. Nr. 5857
Leoncavallo: Der Bajazzo. Nr. 5486
Liszt: Symphonische Werke. I. Nr. 6519. II. Nr. 6548
Mascagni: Cavalleria rusticana. Nr. 5454
Mozart: *Don Juan. Nr. 5456
— *Die Zauberflöte. Nr. 5589
Offenbach: Hoffmanns Erzählungen. Nr. 5036
Puccini: Madame Butterfly. Nr. 6385
— Bohème. Nr. 6440
— Tosca. Nr. 6799
Strauß: Der Rosenkavalier. Nr. 5337
— Salome. Nr. 4955
Wagner: *Rienzi. Nr. 4942
— *Der fliegende Holländer. Nr. 4709
— *Tannhäuser. Nr. 4725
— *Lohengrin. Nr. 4750
— *Tristan und Isolde. Nr. 4786
— *Die Meistersinger von Nürnberg. Nr. 4846
— *Das Rheingold. Nr. 4789
— *Die Walküre. Nr. 4790
— *Siegfried. Nr. 4803
— *Götterdämmerung. Nr. 4804
— *Parsifal. Nr. 4805
Weber: *Der Freischütz. Nr. 6633
Wolf-Ferrari: Der Schmuck der Madonna. Nr. 5616

*Vollständiges Textbuch in der Universal-Bibliothek

Von R. Wickenhauser

Bruckner: Symphonien und Te deum
I. Nr. 6717/18. II. Nr. 6725/26. III. Nr. 6735/36

Näheres über Einbände und Preise ist aus dem neuesten Verzeichnis der U.-B. ersichtlich, das in jeder Buchhandlung oder gegen Portoeinsendung vom Verlag zu haben ist

Date Due

832.89 W134ZKA V.2 253015
Chop
Erläuterungen zu Wagners
Tondramen
DATE
832.89 W134ZKA V.2 253015

Duke University Libraries
D00260863P

D00260863P
Duke Library Service Center